SURGIMIENTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA Y EL PAPEL DEL ESTADO EN MÉXICO [1895-1940]

Rosario Vidal Bonifaz

La serie Historia

SURGIMIENTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA Y EL PAPEL DEL ESTADO EN MÉXICO [1895-1940]

Rosario Vidal Bonifaz







Para exhibir un estreno asegura Pero Grullo que se necesitan materiales recientes, nuevas maneras de ver y otra cosita. Tal es el caso de *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940).* La autora realiza un largometraje histórico, documentado y con un toque sociológico. En éste explica el fenómeno fílmico a partir de la relación entre la industria cultural cinematográfica, el Estado y los sectores o agentes sociales involucrados.

En dicha cinta verán varios episodios: las tendencias de la sociología del cine; el cine como industria cultural bajo un enfoque crítico; antecedentes de la industria fílmica mexicana (1895-1928); las primeras tomas de organizaciones empresariales de la industria y la participación estatal (1928-1936); y, la conquista de mercados, nacimiento de la industria fílmica y primera crisis (1937-1940).

Notarán el entretenimiento taquillero en busca de salida para el circuito industria y mercado. Cómo el capital mexicano ha dejado ir oportunidades para fincar el negocio de la pantalla en firme. Pues los productores, cual actor temeroso, se han contentado "con las migajas" dejadas por las distribuidoras foráneas sin seguir al pie un buen *script* comercial, huérfanos de imaginación y llevando el cine nacional a la "monotonía".

Asimismo, para entender el auge y crisis en la industria de las luces, cámara y acción, habrá que entrar a la función por ciclos. Escapa la llamada "Época de Oro" entre 1942 y 1953, en el marco del Programa Bracero México-Estados Unidos, la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Corea, pero el telele de la hechura de cine mexicano tiene ya tiempo en el ambiente.

Simultáneo al gran *crac* mundial, la primera caída filmada se remonta al decenio de los últimos veinte y principios de los treinta. Cuando se miraba un mercado lleno de rollos hollywoodenses y poca oferta de frutos mexicanos. Hoy en día una "economía global" propicia aún más la invasión estadounidense. En la interdependencia, el Estado no ha puesto su parte.

A todo lo anterior, dice Néstor García Canclini, se proyecta el ascenso de la cultura privada a domicilio (radio, TV y video) y una baja de asistencia a los cines, a los teatros. Un vacío ahora va llenando las salas de cine, varias transformadas en locales comerciales, talleres, estacionamientos o centros de animación religiosa. Es, sin duda, una señal de suspenso bárbaro.

Va esta historia de nunca acabar. La emoción está en la manera de contar, como de película. Leamos. Así, con toda libertad, sin cortes, entremos a disfrutar la obra.

Álvaro Ochoa Serrano
desde *gayola*.









SURGIMIENTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA Y EL PAPEL DEL ESTADO EN MÉXICO [1895-1940]

La serie Historia

H. CÁMARA DE DIPUTADOS
LXI LEGISLATURA



CONOCER PARA DECIDIR se denomina la serie que en apoyo a la investigación académica en ciencias sociales, la Cámara de Diputados LXI Legislatura –refrendando el acuerdo de las anteriores LIX y LX Legislaturas–, lleva a cabo en coedición en atención al histórico y constante interés del H. Congreso de la Unión por publicar obras trascendentes que impulsen y contribuyan a la adopción de las mejores decisiones en políticas públicas e institucionales para México en su contexto internacional; ello a efecto de atender oportunamente las diversas materias sobre las que versa el quehacer legislativo.

El acuerdo para coeditar las obras que conforman la serie se ha establecido con diferentes instituciones académicas, organismos federales y estatales; así también, con autores y asociaciones independientes.

Los títulos que caracterizan a la serie, se complementan con expresiones culturales de interés nacional que coadyuvan en las tareas propias del legislador mexicano.

SURGIMIENTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA Y EL PAPEL DEL ESTADO EN MÉXICO [1895-1940]

Rosario Vidal Bonifaz





MÉXICO • 2010

La H. Cámara de Diputados, LXI Legislatura,
participa en la coedición de esta obra al
incorporarla a su serie Conocer para Decidir

Coeditores de la presente edición
H. Cámara de Diputados, LXI Legislatura
Miguel Ángel Porrúa, librero-editor

Primera edición, junio del año 2010

ISBN 978-607-401-286-6

IMPRESO EN MÉXICO

PRINTED IN MEXICO

www.maporrua.com.mx
Amargura 4, San Ángel, Álvaro Obregón, 01000 México, D.F.

A la memoria de mi madre, por su gusto por la historia y sus bellas canciones.

A mi padre, por mostrarme la geografía de mi país.

Y, por supuesto, a mis hermanos Gregorio, Carlos y Francisco,
a los que debo mi pasión y gusto por las letras, ideas, pintura, colores, texturas,
sonidos y las imágenes fijas y en movimiento.

AGRADECIMIENTOS

PARA LOS objetivos planteados en esta investigación he contado con la invaluable ayuda de varias personas a las que quiero dejar fiel testimonio de agradecimiento. En primer término, al director del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC) de la Universidad de Guadalajara, Mtro. Luis Ignacio Mireles Rangel, por permitirme el acceso a los archivos bibliohemerográficos y videográficos, así como por su invaluable ayuda en el trabajo de reproducción iconográfica. A Jaime Roberto Jiménez Cara, Martín Javier Balcázar Rubio, Francis Díaz Rivera, Ariadna Arciniega Díaz y Josefina Hernández Calderón, del mismo CIEC-UdeG, por estar siempre atentos en la búsqueda de algunos datos y materiales fílmicos.

A Rogelio Agrasánchez Jr. y Xóchitl Fernández, que con la inmensa generosidad que les caracteriza, cedieron los materiales disponibles en el Archivo Fílmico Agrasánchez, ubicado en Harlingen, Texas, el cual es un área de consulta indispensable para los interesados en el cine mexicano y que enriqueció el presente trabajo con una abundante iconografía del periodo estudiado.

A Iván Trujillo Bolio ex director de la Dirección General de Actividades Cinematográficas, a Guadalupe Ferrer Andrade actual directora general de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como sus colaboradores

Salvador Plancarte Morales, Antonia Rojas Ávila, Ángel Martínez Juárez, Adriana García Ugalde y Genoveva Salinas Lorenzana, quienes me proporcionaron acceso a películas, documentos, diarios y revistas especializadas que obran en poder de dicho archivo cinematográfico.

A Leonardo García Tsao, director de la Cineteca Nacional; María de los Ángeles Sánchez Gutiérrez, directora de Archivos; Catherine Alice Bloch Gerschel, subdirectora de Investigación de Acervos; Roberto Ortiz Escobar y Raúl Miranda López de dicha institución, que no escatimaron esfuerzos para conseguirme materiales y referencias.

A los doctores Baltasar Castro Cossío, Francisco E. Navarrete Báez, Armando Martín Ibarra López, Luis Reyes Ceja y el maestro Gustavo Castro García, todos ellos de la Universidad del Valle de Atemajac, y a los doctores Felipe Gaytán Alcalá, Manuel Pando Moreno y las doctoras María Guadalupe Álvarez Romero y María Auxiliadora Gabino Campos por sus respectivos y constantes comentarios para mejorar la investigación.

También deseo agradecer a Aldonza Porrúa Bueno, Eugenia Calero Aguilar, Raúl Guerrero Sánchez, Humberto Díaz Moreno, Rosario Arias Reyes y Verónica Santos Monter por su excelente trabajo editorial.

Y por último, pero no menos importantes, al doctor Eduardo de la Vega Alfaro, por la manera, siempre cortés, constante y puntual, de orientarme en los senderos más directos y accesibles que esta empresa académica requería y que al final me resultaron tan indispensables como enriquecedores a lo largo del tiempo trascurrido durante la elaboración del texto; desde luego al doctor Álvaro Ochoa Serrano; al cineasta y profesor del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM Mitl Valdez Salazar; y al crítico, investigador y guionista de cine Rafael Aviña Gutiérrez por elaborar el prefacio.

La autora

PREFACIO

Rafael Aviña

La función e importancia cultural, emocional y social del cine en México no deja de ser un misterio por resolver. Pese a la sociedad cada vez más globalizada que somos hoy en día y a la insistencia de nuestros medios de comunicación en sepultar la historia de la cultura popular mexicana, sigue surgiendo una nueva y entusiasta generación de cinéfilos que demandan otros espacios de cine mexicano, así como mayor información del fenómeno y su conexión histórica. Instituciones como la UNAM, Imcine, Conaculta, Universidad de Guadalajara, algunas editoriales comerciales y fondos culturales, se han dado a la tarea de reinterpretar la historia del país a través de su cine, sus realizadores, sus estrellas y sus espacios para acercarla a un público cada vez mayor y/o cada vez más especializado. Se dice fácil, no obstante el cine como ensayo o documento para la historia, ha tenido que luchar desde la clandestinidad imponiéndose a una regla según la cual, se ha visto siempre al crítico, al historiador, al ensayista y/o al investigador cinematográfico como un escritor de segunda.

Es en general un hecho que las nuevas publicaciones sobre cine en México desechan de antemano la historia fílmica nacional para concentrarse en las caras del espectáculo: el impacto del cine hollywoodense y un tímido intento por acercarse a los géneros, las cinematografías mundiales y el cine de autor. En ese sentido sobresale el muy interesante trabajo de Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el pa-*

pel del Estado en México (1895-1940): la formación de un nuevo sector empresarial, una obra que da fe de un periodo aparentemente muy estudiado como lo es el surgimiento del cine en México, la etapa previa al cine sonoro en nuestro país y la época dorada de nuestra cinematografía. Sin embargo, lo original y esclarecedor de este proyecto, es la manera como la autora vincula el hecho cultural y social del cine en México con el quehacer económico mundial y nacional. Es decir, el punto de vista empresarial y la manera en que el cine se transformó y concibió determinados géneros fílmicos, a través de una realidad económica en un periodo particularmente de bonanza industrial. De hecho, el cine, junto con el petróleo, fueron considerados los principales creadores de divisas económicas.

De los orígenes del cine mudo a la transición del sonoro con un relato como *Santa* (Antonio Moreno, 1931) que cambió la manera de narrar cinematográficamente. El impacto del nuevo invento óptico durante el mandato del presidente Porfirio Díaz. De la llegada de los enviados de los Lumière y sus "cortos" naturalistas/costumbristas, a la "estética oficial" con obras como: *Redes* (1934), *Janitizio* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). El esplendor de los palacios cinematográficos, el surgimiento de gremios, sindicatos y de los Estudios cinematográficos, así como el análisis de los géneros y figuras trascendentales. Pioneros como Salvador Toscano, Jesús H. Abitia y Enrique Rosas quienes colocaron su cámara en medio de los acontecimientos revolucionarios. Obras míticas del cine silente como: *Tepeyac, Santa* o *El automóvil gris*. El impacto de Sergei M. Eisenstein en México, de la comedia ranchera y el melodrama como género por excelencia. La obra de realizadores clave como: Miguel Contreras Torres, Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes y la epopeya revolucionaria y por supuesto, la trascendencia de *Allá en el Rancho Grande* (1936).

Todo lo anterior y mucho más, a través de un análisis minucioso de la industria fílmica nacional y la forma en que los empresarios cinematográficos y el Estado generaron un cierto tipo de cine y no otro. El papel que desempeñaron los gobiernos de Díaz a Cárdenas en el proceso de construc-



Ángel Rabanal y Roberto Panzón Soto en *El águila y el nopal* (Miguel Contreras Torres, 1929)
Fuente: Archivo del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos Mtro. Emilio García Piera (CIEC) de la Universidad de Guadalajara.

ción de la industria cinematográfica mexicana y la conformación de un nuevo sector empresarial en el área de la producción fílmica. El excelente trabajo de Rosario Vidal Bonifaz, responde a éstos temas y muchos más. Apoyada en una acuciosa investigación, en citas de sociólogos, ensayistas e investigadores mundiales y nacionales, en la visión de decenas de películas de complicado acceso, así como de una seria revisión hemerográfica de la época, la autora consigue una obra especializada para estudiantes de preparatoria y sobre todo universitarios y grados posteriores, no sólo en las áreas de sociales y humanidades, sino también de estudios económicos.

La obra de Vidal Bonifaz hace un estudio de las principales empresas productoras y sus respectivas películas, tipifica géneros y arquetipos, hace un recorrido por la historia del cine mundial y contextualiza en el quehacer económico y fílmico y plantea además varios e interesantes cuadros estadísticos para apoyar su tesis, así como un muy práctico apéndice biofilmográfico de los principales productores y realizadores de ese periodo de particular bonanza económica que cambió los rumbos de nuestra cinematografía.

PRÓLOGO

El cine es (o debería ser) una industria, genera productos culturales,
y en contadas ocasiones incluso auténticas obras de arte.
Por ello, recrear su historia tiene una enorme importancia.
Porque la memoria es siempre una ayuda de vida, porque rastrear
y recrear el pasado es un viaje a una sensibilidad extraña,
porque un paseo por los años casi siempre resulta placentero.
José Woldenberg

LOS MOTIVOS DEL TEXTO

Según la recomendación contenida en el *Informe Mundial Sobre Cultura 2000-2001*, elaborado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (unesco, por sus siglas en inglés, 2001), en un país se debe producir un largometraje por cada millón de habitantes. Con más de 100 millones de habitantes que viven en México, deberíamos hacer 100 películas anualmente; esta cifra se superó con creces en la llamada "Época de oro": en 1945 se realizaron 82 filmes y según el Consejo Nacional de Población (Conapo), el país contaba con alrededor de 25 millones de habitantes, esto además de la construcción de estudios, de una compañía distribuidora: Películas Mexicanas (Pelmex), destinada a comercializar los filmes mexicanos en el mercado Iberoamericano, la creación de un Banco Nacional Cinematográfico (bnc), y el crecimiento de la capacidad de distribución a partir de la década de 1960 al adquirir un gran circuito de salas: la Compañía Operadora de Teatros (Cotsa). Por lo demás, Pelmex llegó a contar durante la década de 1970 con 11 oficinas regionales en América Latina (García Canclini, 2006).

Para finales de los años setenta y principio de los ochenta, el cine nacional tuvo un declive en la producción y calidad de sus películas. Ya en la década de los ochenta, debido a la retracción de las políticas guber-

namentales, de las 124 películas filmadas en 1970 se cayó a 32 en 1991 (Ugalde y Reygadas, 1991) y a 14 en 1995 (Sánchez, 2006).

Al cumplirse 10 años de la firma del Tratado de Libre Comercio, la industria cinematográfica nacional se destruyó, en unos cuantos años, lo que tardó más de seis décadas en construirse, es decir, un cine con identidad propia y posicionado en el mercado de habla hispana prácticamente dejó de existir. Ello trajo aparejado un marcado desempleo con el consecuente cierre de empresas, la reducción del pago de impuestos, la subutilización de nuestra capacidad industrial instalada, la caída de nuestras exportaciones y el incremento de las importaciones de películas extranjeras.

De esta forma, no sólo se redujeron las posibilidades de expresión de los artistas mexicanos y la comunicación con su público; de acuerdo con otras cifras, en 2002 sólo 9 por ciento de los mexicanos consumieron cintas nacionales y 80.32 por ciento se formó o siguió formándose sentimental e ideológicamente con filmes de origen estadounidense. En contraste, Canadá mantuvo al margen del Tratado a sus industrias culturales y, entre otras causas, gracias a ello ha logrado sostener su producción de 60 largometrajes al año, y destina más de 400 millones de dólares canadienses al estímulo de su industria cinematográfica. Mientras tanto, Estados Unidos pasó de 459 cintas que realizaba a principios de los noventa a 680 películas anuales, logrando un crecimiento del 32.5 por ciento, mediante una política de apoyo a la producción en 37 de sus 50 estados, incentivos fiscales para sus productores y el control de los mercados del área (Ugalde, 2004).

En nuestro territorio las compañías de la iniciativa privada son las que más resintieron los efectos del Tratado, ya que el 90 por ciento de los productores en activo no alcanzan a recuperar lo invertido, debido sobre todo a que los distribuidores y exhibidores, de fuerte presencia transnacional, se quedan con la mayor parte del ingreso en taquilla. En el periodo de 1994 a 2003 la iniciativa privada nacional redujo su pro-

ducción de 64 a 13 películas por año, dejando de producir 518 cintas, que realizaba con sus propios recursos, ya que el apoyo gubernamental para ellos se canceló desde principios de los setenta. Cada día que pasa se necesita más la ayuda estatal para la coproducción de los inversionistas privados y de esta manera lograr competir en igualdad de circunstancias con los millonarios incentivos que le otorgan a sus producciones nuestros socios comerciales (Ugalde, 2004).

En el año 2003 de las tan sólo 29 cintas que se produjeron, 16 de ellas, es decir, el 60 por ciento, necesitaron de la inversión estatal; el resto de la producción de ese año fueron las 13 financiadas por la iniciativa privada. Es por ello que los poderes Ejecutivo y Legislativo deberían de sacar a las industrias culturales del acuerdo, como en el caso de Canadá, lo que además se refuerza con la política promovida por la UNESCO, que elabora un protocolo para la defensa de la diversidad cultural de las naciones, asegurando la protección y estímulo de las industrias culturales en materia audiovisual. Cifras de la producción fílmica mexicana de la etapa comprendida entre 1995 y 2004 confirman esa tendencia, ya que en ese entonces los volúmenes decrecieron a niveles promedio de 15 largometrajes por año cuando en décadas anteriores, sobre todo en los cuarenta, cincuenta y ochenta la industria cinematográfica había llegado a producir entre 70 y 100 películas por año (Ugalde, 2004).

No podemos soslayar que uno de los factores de tal crisis de la industria fílmica nacional está dada en un marco de una mayor competencia internacional, un alto nivel tecnológico y profesional representado por el predominio del cine estadounidense:

> Un aumento incesante de los presupuestos cinematográficos: las *majors* estiman un promedio de 21.8 millones de dólares por película. En Europa se filma más barato: 10.8 millones es el costo medio de Gran Bretaña, 6 millones en Francia y 2.4 millones de dólares en Italia. Los realizadores mexicanos, en cambio, consideran extraordinario un finan-



El laberinto del fauno
Fuente: http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas /guillermodeltoro/ellaberintodelfauno/f07.htm, 4 de marzo de 2010.

ciamiento de dos millones de dólares. Algunas decenas de películas españolas y latinoamericanas, pese a su presupuesto notoriamente menor que el de las estadounidenses, llegan a ser competitivas desde el punto de vista narrativo, de la temática y por la calidad de actores y técnicos (García Canclini, 2006: 296).

En el tránsito del siglo xx al xxi podemos notar que las precarias condiciones del cine se acentúan, es decir, no existe aún un apoyo vigoroso por parte del gobierno, ni la profesionalización y capacidad de expansión. Por ello los éxitos son aislados, tal es el caso de películas como: *Sexo pudor y lágrimas* (1998), de Antonio Serrano; *Como agua para chocolate* (1992), de Alfonso Arau; *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñarritu; *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón; *Una película de huevos* (2006), de Gabriel y Rodolfo Riva Palacio Alatriste y la recien-

te coproducción mexicano-española *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro y, a nivel nacional, de filmes como *La ley de Herodes* (1999), de Luis Estrada y *El crimen del padre Amaro* (2002), de Luis Carlos Carrera.

En otro de sus ensayos, Néstor García Canclini ofrecía un panorama muy poco halagüeño sobre la industria fílmica mexicana en particular y sobre la cinematografía de América Latina en general. Entre otras cosas, señalaba que hacia principios de la década de los noventa del siglo pasado se observaba un fenómeno que básicamente consistía en el ascenso de la cultura privada a domicilio (radio, TV y video), y una disminución de asistencia a los cines, teatros, conciertos y otros espectáculos con usos colectivos del espacio urbano:

> El primer proceso, o sea, el desplazamiento del cine de las salas públicas al hogar, implica tanto cambios en los hábitos de consumo como en la estructura y financiamiento de la oferta. Mientras las salas de cine cierran masivamente (más de 200 desaparecieron en 1992 en México), la posesión de televisores y video caseteras crece vertiginosamente. De los 16 millones de hogares mexicanos, más de trece millones cuenta con televisor y más de cinco millones con video casetera. Videovisión, la firma líder del ramo, vinculada a Televisa, tiene ya 772 tiendas diseminadas en todo el país, en gran parte en zonas populares y hasta en pequeños pueblos campesinos: hay 674 videocentros y 287 espacios de videosistema instalados en tiendas y supermercados. De manera que el cierre de salas y la caída de taquilla no significa que se vean menos películas, sino que ahora se miran en la casa (García Canclini, 1993).

Para completar el panorama, García Canclini apuntó que:

> pese al control de Televisa sobre el mercado mexicano de videos, la casi totalidad del material ofrecido por los centros de alquiler y de venta procede de Hollywood Pictures, Paramount rca, Columbia, Tuchstone, Turner, Universal y Walt Disney; el cine mexicano ocupa un lugar mí-



Paramount Pictures
Fuente: http://www.paramount.com/studio/history,
4 marzo 2010.

nimo en los catálogos, y es casi inexistente el latinoamericano o el europeo, salvo si lo distribuye alguna de esas compañías estadounidenses. [...] (García Canclini, 1993).

Recientemente el mismo autor comenta que las innovaciones en las comunicaciones han favorecido la circulación de películas españolas, argentinas, brasileñas y mexicanas, sin embargo, la transnacionalización de los procesos culturales, que implican una feroz competencia mercantil, se encuentra concentrada en unas cuantas empresas, sobre todo estadounidenses. Las películas siguen estrenándose en las salas de cine, pero para recuperar su inversión y volver a producir necesitan su difusión por medios como el DVD, la televisión gratuita y de paga y más recientemente por medio de Internet. El final del siglo trajo nuevamente el incremento de los circuitos de exhibición debido a la expansión tecnológica, como el crecimiento de los complejos de multisalas en los países iberoamericanos y en Estados Unidos. En México, gracias a la

inversión privada se pasó de 1495 pantallas en salas de cine en 1995 a 2741 en 2001 (García Canclini, 2006).

El análisis de Canclini sobre la historia reciente del cine en México muestra diversos elementos sobre la crisis y auge de la industria cinematográfica en un periodo de tiempo cercano a nuestro presente. Crisis y auge son procesos cíclicos en la historia de la industria que nos ocupa. Identificar su génesis y evolución en los primeros años permitirá comprender de mejor manera eso que García Canclini apunta para los años noventa y primeros años del siglo XXI.

Pareciera que la condición crítica del cine nacional se ha incrementado en las últimas décadas y muestra un fenómeno inédito visto en una evolución histórica descendente. Sin embargo, tal crisis no es nueva, mucho menos lineal. Por el contrario, la génesis de su debacle se remonta a las década de los veinte y los primeros años de los treinta, ya que desde esa época se comenzaba a hablar de un serio problema que agobiaba al sector de la producción de la industria fílmica nacional.

Nuestro objetivo en el presente trabajo es demostrar que, salvo el periodo denominado como "Época de oro" y enmarcado entre 1942 y 1953, los orígenes de la crisis de la cinematografía mexicana (entendiendo por tal a la serie de películas que se producen en territorio de México y con intervención de capital nacional), no es un factor reciente.

Las condiciones críticas de los años veinte y treinta, en una perspectiva comparada, resultan similares a las actuales: un mercado interno saturado de productos provenientes de Hollywood y una mínima oferta de carácter nacional.

Ciertamente, durante los últimos años la manera de ver los fenómenos de esta naturaleza ha cambiado: ahora se habla de una "economía global" que de alguna manera justificaría la invasión de los productos audiovisuales estadounidenses en detrimento de los nacionales. El hecho es que esa globalización no implica, en ningún sentido, relaciones

simétricas. En ello se ha centrado una polémica que parece no tener solución ni alternativas viables.

Es por esto que proponemos un análisis histórico, documental y sociológico, que pretende situarse en una de las tendencias más recientes: aquélla que busca explicarse el fenómeno fílmico a partir de la relación, necesariamente compleja, entre la industria cultural cinematográfica, el Estado y los diversos sectores o agentes sociales que conciernen a ambas instancias.

Los capítulos 1 y 2, intentan, pues, erigirse en una especie de "Marco Teórico" sobre el que se sustenta la hipótesis desarrollada a lo largo del trabajo. Los restantes abordan la cinematografía mexicana del periodo 1895-1940 y explican, sobre la base metodológica adoptada (que incluyó una cuidadosa revisión de los materiales fílmicos en los que se pone énfasis analítico), los antecedentes y la formación de la industria fílmica nacional, por lo que esperamos también ofrecer un trabajo de historia sociocultural sobre el cine en México.

INTRODUCCIÓN

El arte del cine quiere ser objeto digno de vuestras mediaciones:
reclama un capítulo en esos grandes sistemas
en los que se habla de todo, excepto del cine.
Béla Balázs

Aunque con precedentes que pueden rastrearse hasta los primeros años de la era posrevolucionaria, en el caso de nuestro país el empresariado cinematográfico en el sector de la producción se establece hacia principios de la década de los treinta como resultado del impacto, positivo en este caso, que los sistemas con sonido integrado a la imagen tuvieron en diversos países antes plenamente dominados por el cine hollywoodense; pero también como consecuencia de la política "nacionalista", es decir, proteccionista y de intervención por parte del Estado mexicano durante los regímenes del "Maximato Callista" y el gobierno Cardenista, periodo en el que se conjugan la crisis económica y la transición política.

Nuestro empresariado cinematográfico en el área de la producción se consolida a fines de los treinta, en plena euforia cardenista, y alcanza su plenitud como fracción de clase durante los cuarenta gracias a una serie de procesos de institucionalización interna y al apoyo del Estado.

Durante los cincuenta y sesenta, al amparo de los regímenes del periodo de "desarrollo estabilizador", se produce un claro fenómeno de monopolización sobre todo en los sectores de la producción, realización y exhibición. A partir de entonces, la industria fílmica nacional comienza a girar en torno a un pequeño núcleo de empresas fundadas por varios pioneros del cine sonoro mexicano y por sus respectivas familias: los Rodríguez, los De Anda, los Gazcón, los Cardona, los De Fuentes,



Anita Campillo y Emilio Tuero en *La india bonita* (Antonio Helú, 1938)
Fuente: Archivo del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos
Mtro. Emilio Garcia Riera (CIEC) de la Universidad de Guadalajara.

los Galindo, los Rosas Priego, los Calderón, los Walerstein, los Martínez Solares, los Pereda, los Zacarías, los Martínez a secas, entre otros.

A lo largo de todo este proceso, dicho sector establece diversas formas de relación con los organismos gremiales y los sindicatos que han aglutinado a los trabajadores de la industria fílmica, fenómeno que también se analiza en el proyecto, sólo que en segunda o tercera instancias por no ser, en rigor, de fundamental importancia para nuestro objeto de estudio.

Estos antecedentes permitirán analizar a profundidad cómo se han forjado los lazos empresariales al interior del sector y el papel del Estado en su rol de facilitador y promotor de una industria que, a partir de un momento, constantemente se observa en crisis.

Por otra parte, dentro de los múltiples aspectos que demanda la investigación histórica, documental y sociológica de las industrias culturales en general y de la industria cinematográfica mexicana en particular, se impone la necesidad de analizar el papel desempeñado por los empresarios cinematográficos de la producción en la génesis y desarrollo de la industria fílmica nacional, sector económico que alguna vez llegó a ser de enorme importancia en la entrada de divisas al país.

Por sus peculiaridades históricas y estructurales, mismas que se intentan explicitar más adelante, el análisis sociológico de este tema no puede hacer a un lado el estudio acerca de la relación, ciertamente compleja y dinámica, que dicho sector social ha mantenido con las diversas modalidades y regímenes del Estado emanado de la Revolución liberal de 1910-1917.

Recordemos que la clave del proyecto está dada en tanto se busca explicar los patrones de sociabilidad y civismo que las élites políticas impulsaron a través del cine y de las relaciones de control social pretendidos desde el Estado nacional, control que no era una dominación externa del ciudadano, sino de la interiorización de lo que debía ser la sociedad en la conciencia colectiva de los diferentes niveles socioeconómicos de México. La pretensión del Estado y sus élites por socializar el *deber ser*[1] de lo ciudadano –según lo concibieron– dio origen a una nueva élite enlazada a la cultura, cuya premisa fundamental estaba en crear un imaginario de México que ligara a todo lo mexicano bajo un mismo patrón de identidad. Dicha élite por supuesto tuvo un rol importante en el escenario económico y en la construcción del capital cultural de este país.

En vista de la importancia económica, social, cultural y hasta política que el cine mexicano tuvo durante las décadas de los treinta, cuarenta, cincuenta, sesenta y setenta, y en perspectiva de su significación

[1]Deber ser que fundamenta el Estado por medio de la creación de leyes e instituciones.

como espectáculo para cubrir el ocio de las masas, no sólo en México sino en América Latina y aun entre los sectores de origen latino que han habitado y habitan en Estados Unidos, un estudio de tal naturaleza y sus implicaciones académicas tiene relevancia y pertinencia.

Cabe mencionar que nuestra línea temporal de análisis es exclusivamente sobre el periodo comprendido entre 1895 y 1940. Dicho periodo es importante en tanto que, en el transcurso de esos años, surge y se consolida un peculiar tipo de empresarios cinematográficos de la producción que marcarán la dinámica del cine nacional a lo largo del resto del siglo XX.

El proyecto tiene relevancia porque se trataría, a partir del análisis de los nexos entre los empresarios cinematográficos y el Estado, de re-



Carlos López "Chaflán", Manuel Tamés y Antonio R. Frausto en *¡Vámonos con Pancho Villa!*
(Fernando de Fuentes, 1935)
Fuente: CIEC.

velar diversos niveles del proceso sufrido por una de las industrias culturales de mayor peso en una de las fases cruciales de la historia de nuestro país. A través de tal relación podemos entender también cómo se ha construido la idea de capital *vs* trabajo en un sector particular de la economía que no es del todo analizado y no pocas veces relegado como es el de la cultura.

Pertinencia porque a través de una investigación de esta índole consideramos posible comprender, a su vez, los antecedentes de las nuevas industrias culturales que, derivadas de la cinematográfica, juegan un papel clave en la formación social mexicana contemporánea. De igual manera, el estudio propuesto permite entender la dinámica de una industria nacional que constantemente se dice en crisis y que, sin embargo, sigue produciendo con inversión privada y estatal.

El presente trabajo pretendió identificar cómo se formó uno de los sectores culturales más importantes del país, el de la producción cinematográfica mexicana, por lo que se tratará de entender y comprender cuáles fueron los mecanismos que nos llevaron al desarrollo de una cinematografía propia. Se describe el periodo de formación y consolidación de dicho sector, que va de 1895 a 1940, cuáles fueron sus características, pioneros, películas y la relación que se mantuvo con el Estado, es decir, plantear el papel de ideologización a través de la industria cinematográfica en el México de esa época.

Por otra parte se intenta exponer cómo la cinematografía mexicana pudo convertirse en una industria, gracias a factores tales como: la integración de los sistemas con sonido a la imagen, el fracaso de las películas hispanas producidas en Hollywood, la depresión en Estados Unidos, la guerra civil española, la Segunda Guerra Mundial y la aplicación de una política nacionalista (proteccionista e intervencionista) por parte del Estado mexicano.

Históricamente, de manera particular en el periodo que nos ocupa, la Identidad Nacional estaba débilmente construida. Los habitantes de



Mimi Derba, Lupita Tovar, Feliciano Rueda y Carlos Orellana en *Santa* (Antonio A. Moreno, 1931)
Fuente: CIEC.

este país reconocían su pertenencia social y política a una región o entidad federativa antes que al Estado nacional. Los problemas políticos derivados de ello no podían soslayarse. La legitimidad del gobierno federal no estaba lo suficientemente establecida para ejercer su autoridad (que no el poder) en todo el territorio federal, predominando los cacicazgos y la fuerza política de las regiones por encima de lo federal. En lo económico, la hacienda pública no tenía la capacidad para generar una recaudación fiscal que los propios ciudadanos reconocieran como legítima. El Estado imponía las obligaciones fiscales a costa de la incredulidad social de los ciudadanos que le temían al poder pero no confiaban en él.

Culturalmente las diferencias regionales no permitían la pertenencia social de la diversidad poblacional identificada con un país como un



Actriz, Antonio R. Frausto y Esther Fernández en *La Adelita* (Guillermo Hernández Gómez, 1937)
Fuente: CIEC.

todo incluyente. Es decir, no había la legitimidad suficiente, el reconocimiento sustantivo de formar parte de una nación encabezada por el Estado. La Revolución mexicana fue un claro ejemplo de ello cuando se libraron las batallas y defensas de las regiones. Se estableció un maniqueísmo regional en contra de la Federación. El ejército federal se consideraba un cuerpo invasor en los estados, mientras que las estructuras militares irregulares surgidas en las regiones (zapatistas, villistas, carrancistas, etcétera) defendían la justicia de las comunidades locales y deberían ser dichas comunidades las que se comprometerían a encabezar a la Federación como región libertaria.

Es fácil señalar las divisiones existentes en ese momento: el grupo Sonora, el grupo de Coahuila, el Ejército del Norte, las huestes zapatistas del

Sur, etcétera. Construir una identidad nacional, por tanto, era el marco propicio para lograr una cohesión social de la diversidad cultural regional y local (reconocimiento de ser un mismo cuerpo social). Esto por un lado, mientras que, por otro, era importante generar un principio de legitimidad política que hiciera que la fuerza del Estado nacional estuviera por encima de las regiones y las entidades federativas, y, por último, establecer un capital social en el que los ciudadanos reconocieran su obligación y voluntad de aportar recursos a la Federación sin que este último tuviera que recurrir a la coerción institucional para el pago de los impuestos. La construcción de la identidad nacional requería de un apoyo tangible sobre el cual cimentarse. El gobierno federal encontró al menos dos mecanismos para ello: la educación y el cine, es decir, la formación y el entretenimiento.

Por eso, es importante entender cómo y por qué los empresarios cinematográficos y el Estado generaron un cierto tipo de cine y no otro; comprender lo que cada uno de ellos buscaba, los objetivos explícitos y, simultáneamente, observar las situaciones no previstas que marcaron al cine a lo largo del siglo pasado.

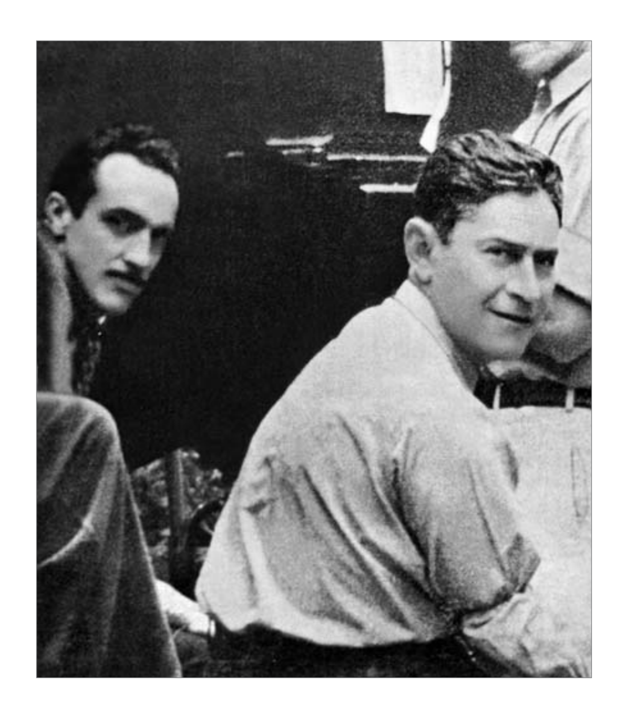


Salón Rojo, uno de los primeros cines en la Ciudad de México
Fuente: http://fundacionsalonrojo.blogspot.com/
4 marzo 2010.



Capítulo I

Tendencias de la sociología del cine



Gabriel Figueroa y Fernando de Fuentes
en la filmación de *Allá en el Rancho Grande*
Fuente: CIEC.

El encuentro entre el cine y la sociología
esconde tras su aparente inevitabilidad alguna zona de sombra.
El cine ha estado a punto de ser para los sociólogos
uno más de los asuntos a investigar,
un fenómeno que añadir a los muchos que estudia,
del que evidenciar más la naturaleza común
de realidad social que los rasgos peculiares.
Francesco Casetti

ORÍGENES Y ACERCAMIENTO A LA SOCIOLOGÍA DEL CINE

Los primeros intentos por establecer una sociología del cine de carácter "científico" se remontan a la década de los treinta y cuarenta, concretamente a los textos y ensayos de investigadores estadounidenses e ingleses como Mark A. May, Frank K. Shuttleworth, Paul G. Cressey, William W. Charters, Edgar Dale, O.W. Riegel, Salomon P. Rosenthal, Samuel Rowson, Margareth F. Thorp, L. I. Thrustone, R.C. Peterson y Paul F. Lazarsfeld. Cuando estos sociólogos y psicólogos sociales iniciaron sus tareas de investigación en torno a la compleja relación entre las imágenes fílmicas y la realidad social, el cine ya había demostrado en todo el mundo, pero fundamentalmente en Europa y Estados Unidos, su enorme potencial para imponer modas, modificar costumbres, reinterpretar mitos, prototipos y estereotipos, explotar gustos eróticos, generar nuevas formas de fanatismo e idolatría a través del Star System o fomentar intensas polémicas.

Pero también, y sobre todo, el novedoso medio había demostrado sus capacidades propagandísticas puestas al servicio de ideologías y regímenes políticos de la más diversa índole: desde el racismo y el clasismo explícitos en las películas del estadounidense David Wark Griffith, hasta las propuestas revolucionarias (de contenido y forma) de las obras del



Cero en conducta (Jean Vigo, 1933)
Fuente: http://39escalones.wordpress.com/2008/01/14/cine-en-serie-cero-en-conducta-de-jean-vigo/
4 marzo 2010.

soviético Sergei M. Eisenstein, pasando por las innumerables cintas apologéticas a la dictadura de Porfirio Díaz en México o por los filmes que cuestionaban los proyectos económicos de la República de Weimar en Alemania.

En el extremo opuesto, Jean Vigo y otros, proponen un cine que reivindique la individualidad frente a la sociedad, la libertad frente al Estado, la melancolía y tristeza ante el frenesí colectivo de la vida moderna. Basta ver su película *Cero en conducta* (1933), para dar cuenta de este tipo de cine y sus repercusiones a lo largo del siglo XX.

Preocupados por descubrir las entrañas del "aterrador" fenómeno masivo, los pioneros de la sociología del cine se dieron a la tarea de aplicar encuestas y producir datos estadísticos para tratar de encontrar los mecanismos mediante los cuales la imagen cinematográfica podía in-

fluir en el público consumidor, sobre todo en los niños y jóvenes. Huelga explicitar que con ello quedó sentada una tradición de carácter empirista, profundamente ligada a las corrientes positivistas y neopositivistas desarrolladas en la teoría sociológica. Esto puede constatarse en la llamada sociología de alcance medio de Robert Merton y en el concepto de la sociología de Paul Lazarsfeld, quien recurre a la definición de indicadores e índices empíricos para explicar su objeto de estudio.

La sociología del cine se propuso desde la óptica positivista dar cuenta de un fenómeno masivo buscando los mecanismos, causas y consecuencias que el hecho cinematográfico provocaba en la sociedad. Los sociólogos temían caer en la relatividad que implica trabajar en un mundo de sensaciones, percepciones y opiniones. Para ellos lo relevante era mostrar las observaciones directas y sin mediaciones que el cine provocaba en el público y medir sus pautas. Aquí no importa qué película en particular haya visto el público, las observaciones e inferencias de los comportamientos es lo que puede dar pauta al establecimiento de una teoría general sobre el comportamiento social y la influencia, como en el caso de las películas (Saltor, 1972: 123).

Según la perspectiva neopositivista, toda explicación de un contexto es posible mediante el método estadístico inductivo, es decir, podemos dar cuenta de un caso particular mediante la acumulación de observaciones, las cuales permiten entender los elementos y factores causales del fenómeno estudiado (Ayer, 1965: 35). Dichas observaciones son formuladas mediante hipótesis primarias o enunciados singulares, totalmente libres de prejuicios mentales, describiendo un determinado acontecimiento o estado de las cosas en un lugar y un momento prefijados. Mediante este procedimiento se puede llegar a establecer teorías explicativas que den cuenta de otros contextos similares (Ayer, 1965: 38).

Otro aspecto que influyó de manera decisiva en las corrientes neopositivas del cine fue la construcción de un lenguaje lógico. Al analizar los comportamientos a través de estadísticas y establecer leyes generales

sobre la relación del cine y el público, los neopositivistas establecieron enunciados formales que explicaban de manera universal el fenómeno empírico del cine y sus mecanismos de influencia. Algunos de esos enunciados tenían que ver con la forma de socialización en la pantalla llevada a la realidad, esto es, el entendimiento de las moralejas sociales, principios morales, las frases recurrentes y, sobre todo, imágenes utilizadas para describir relaciones tales como hijo/padre, trabajo/ocio, sexo/amor (Carnap, 1988: 15).

Cabría entonces la definición del cine como mecanismo –y no como otra cosa– que moviliza al público y establece patrones regulares (término formal lógico) de consumo y comportamiento, como la adquisición de ciertas marcas o actitudes cinematográficas llevadas a la vida cotidiana como el galanteo, las relaciones de pareja, entre otras.

Durante los años de la posguerra, el horizonte de los estudios sociológicos sobre el cine se extiende de manera considerable. Otras escuelas y tendencias incorporan los fenómenos fílmicos a sus campos y objetos de análisis, aplicándoles las teorías y los métodos respectivos. Así, en 1947, el suizo-alemán Paul Bachlin, historiador fuertemente influido por el marxismo, publica su célebre *Historia económica del cine,* en la que analiza la formación y evolución de la industria cinematográfica estadounidense y europea como parte del desarrollo del capitalismo en los países avanzados.

El título original de dicha obra iba a ser *La película como mercancía*, pero se sabe que el editor decidió cambiarlo aduciendo que de esa manera no se ofendería a todos aquellos que seguían suponiendo que el cine es sobre todo un arte. Armand Mattelart y Jean-Marie Piemme, citados por Ari Anverre, estudiosos del asunto, complementan la anécdota anterior cuando afirman:

> [...] Hubo ciertamente la frase de [André] Malraux –"El cine es un arte, pero también una industria"–, que durante mucho tiempo sirvió de co-

modín, pero que tampoco nos dice donde empieza el arte y donde termina la industria. Y sin embargo, el cine ha sido siempre uno de los pocos lugares privilegiados en los cuales era posible analizar el modo de funcionamiento de un gran medio de difusión [...] (Anverre, 1982: 68).

Sobra decir que las investigaciones de Bachlin instauraron a su vez, hacia el interior de la sociología del cine, una tradición de corte marxista que en este caso implicaba el análisis económico y/o economicista de las diversas industrias cinematográficas. Esto es, entender que el cine estaba dado como superestructura (consumo y cultura) que legitima la estructura de dominación (explotación y las relaciones entre el proletariado y la burguesía).

Recordemos la idea de que las relaciones de producción son posibles en tanto se legitima la posesión de los bienes y la plusvalía por parte de la burguesía y la ratificación de la condición de dominación del proletariado, quien sólo posee su fuerza de trabajo como capital y el único medio para participar en el mercado de trabajo. Las relaciones de producción se enmarcan de esta manera en la justificación de tales desventajas para el proletariado de muchas formas. Una de ellas a través de la religión, la educación o, lo que diría Althusser, los aparatos ideológicos del Estado (Althusser, 1989: 25).

El cine por tanto se convierte en un aparato ideológico del Estado en este sentido. Sobre todo cuando en las imágenes cinematográficas se muestra la redención y felicidad del pobre y la amargura de los ricos que tienen que cargar con su vida llena de placeres pero vacía y sin sentido.

En el mismo año de la publicación del libro de Bachlin, el alemán Sigfried Kracauer (quien ya se había dado a conocer con sus excelentes ensayos analíticos "The Conquest of Europe on The Screen and the Nazi Newsreel, 1939-1940", *Social Research* núm. 10, marzo de 1943 y "Hollywoods Terror Films: Do They Reflect an American State of Mind", *Comentarary*, núm. 2, 1946), publica *From Caligari to Hitler*,



Sigfried Kracauer
Fuente: www.temakel.com
/fotokracauerstor.jpg&imgrefurl,
4 marzo 2010

libro clásico del análisis sociológico del cine como reflejo ideológico de una época particularmente crítica y convulsa: la República de Weimar.

Aspirando a sintetizar el marxismo y el psicoanálisis para aplicarlos a un caso concreto, Kracauer logró un texto complejo, profundo y riguroso en el que las imágenes fílmicas revelan significados sociopolíticos ocultos que de acuerdo al autor explican, en buena medida, la predis posición del pueblo alemán a la barbarie nazi. Según la tesis de Kracauer:

> [...] Las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos, por dos razones: [...] nunca son el resultado de una obra individual [...] y [...] se dirigen e interesan a la multitud anónima. Puede suponerse, por lo tanto, que los filmes populares –o, para ser más precisos, los motivos cinematográficos populares- satisfacen deseos reales de las masas [...] (Kracauer, 1985: 48).

El carácter colectivo de la producción y el consumo fílmico hacen del cine, pues, una especie de crisol de las mentalidades o las ideologías y, por lo tanto, las cintas serían documentos que permiten una lectura del pensamiento y la conducta sociales. Tendría que pasar un buen tiempo para que las propuestas teóricas del estudioso alemán fueran seriamente cuestionadas, pero el caso es que, en cierto sentido, la “me-

todología kracaueriana", y así lo trataremos de demostrar en algunas partes de este trabajo, sigue siendo útil cuando de analizar al cine como receptáculo y difusor de ideologías se trata.

PRIMERAS APORTACIONES CRÍTICAS

Las décadas de los cincuenta y sesenta corresponden a una larga etapa de reflexión teórica en la que la sociología del cine parece empantanarse en un contexto de polémicas sobre sus propios objetivos de estudio.

Así, el francés Edgar Morin (1954), heredero de la tradición sociológica cimentada en la escuela crítica de Frankfurt (Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer) plantea en un ensayo para la revista especializada *Cahiers Internationaux du Sociologie*, los "Preliminaires a une Sociologie du Cinema", base teórica para sus estudios posteriores. En *El cine o el hombre imaginario*, Morin habla de una "ontogénesis" del cine en la que desarrolla sus ideas sobre el surgimiento y necesidad del Star System (o "sistema de estrellas"):

> [...] Está claro –afirma el sociólogo y cineasta– que el espectador tiende a incorporarse y a incorporar en él a los personajes de la pantalla en función de las semejanzas físicas y morales que les encuentra [...] Sin embargo, esto no es más que un aspecto de los fenómenos de proyección-identificación, y no el más importante [...] Lo importante es el movimiento de fijación de esa tendencia sobre las personalidades llamadas 'estrellas'. Es la constitución en y por el cine de un sistema permanente de personajes de identificación: el star system [...] Lo importante sobre todo son las proyecciones-identificaciones polimorfas [...] Si la proyección-identificación del espectador hace una elección entre los personajes que le son asimilables por ser semejantes a él, el ejemplo de las estrellas, la palabra misma, nos

> revela ya las imposibles distancias siderales que puede salvar la identificación. De hecho, el poder de la identificación es ilimitado [...] Esta participación polimorfa que el cine aporta incomparablemente, abarca y une no sólo a un personaje, sino a los personajes, objetos, paisaje, universo del film en conjunto. Participamos, más allá de las pasiones y aventuras de los héroes, en una totalidad de seres, cosas, acciones, que acarrea el film en su flujo. Nos vemos atrapados en un braceaje antropo-cosmomórfico y micro-macrocósmico [...] (Morin, 1972: 59 y ss.).

No es gratuito entonces que, siguiendo a Morin, a Hollywood se le haya nombrado la "Fábrica de sueños e ilusiones", pues en ella se tamizan (producen y reproducen) las expectativas, desesperanzas y utopías de las personas. Pero dicha fábrica resalta el carácter individual en detrimento del social. Aquí no valen las demandas ni las utopías colectivas, aquí prevalece el sentido de realización individual, egocéntrica, no por nada los señala como la dualidad de lo antropo-cosmomórfico y micro-macrocósmico.

La veta sociológica explorada por Morin y sus seguidores ha dado como resultado una impresionante cantidad de estudios acerca de la vasta mitología cinematográfica encarnada en actores-fetiche, cuyo éxito y popularidad se explicaría, en buena medida, por las necesidades de identificación de grupos y/o sectores sociales concretos en las diversas fases de la historia cultural de un país o una región.

Por su parte, tanto en Alemania como en los países de habla inglesa tendrá lugar un importante desarrollo de las teorías sociológicas sobre el llamado "arte cinematográfico". En 1965, Lotte H. Eisner da a conocer su conocidísimo texto *L' Ecran Démoniaque. Les Influences de Max Reihhardt et al Expressionism*, en el que analiza las principales obras de la llamada "Escuela expresionista alemana". El estudio tiene resonancias de la metodología utilizada por Kracauer pero intenta ligar un estilo fílmico

muy particular con otras expresiones artísticas y acontecimientos sociales contemporáneos a las obras cinematográficas (Eisner, 1965).

Mientras tanto, George A. Huaco publica textos como *Toward a Sociology of Film Art* (1962) y *The Social of Film Art* (1965), en los que prefigura sus análisis sobre los diversos grupos de artistas y técnicos que, como producto de condiciones socio-culturales muy precisas, han generado movimientos cinematográficos como el expresionismo alemán, la vanguardia soviética o el neorrealismo italiano. Dichos movimientos producen a su vez grandes teorías fílmicas y obras que integran, al decir de Huaco, los "racimos estilísticamente homogéneos" que caracterizarán a cada tendencia.

Preocupaciones similares mueven los trabajos de estudiosos como el británico Terry Novell (1967 y 1971), aunque no se logre en ellos ni el rigor ni la profundidad requerida para hacerlo del todo convincentes e influyentes. Sus planteamientos son demasiado generales y no provocan un interés determinado.



El gabinete del doctor Caligari (Robert Wiene, 1919).
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.otraparte.org/actividades/literatura/img-literatura/caligari-2.jpg, 4 marzo 2010.

Las investigaciones de otro británico, el profesor Thomas G. Guback, marcan a su vez nuevas pautas. En 1969, el citado estudioso publica *La industria internacional del cine* (Madrid, España: Fundamentos), texto clásico en el que su autor retoma, en otro sentido, la tradición iniciada por Bachlin. Apoyado en múltiples datos y estadísticas, Guback analiza concienzudamente la compleja relación entre las industrias cinematográficas de Estados Unidos y de los países de la Europa occidental en una etapa particularmente conflictiva a nivel comercial: la era de la posguerra. Para ese entonces, la penetración del mercado europeo por parte de la industria fílmica estadounidense había provocado amplias modificaciones en las políticas y las estructuras cinematográficas de ambos lados del Atlántico.

El libro de Guback sirvió, entre otras cosas, para poner al día y sobre bases empíricas, la situación de las industrias más poderosas del mundo capitalista. En todo caso, el texto es un modelo de análisis comparativo a escala macrosocial y sus resultados dejaban ver el trasfondo de intereses por parte de las empresas productoras y distribuidoras de cine, así como los métodos de competencia por mercados amplísimos.

Con trabajos como los de Guback se iría desarrollando toda una "sociología de la industria cinematográfica", entendida ésta última como parte sustancial de lo que los investigadores de la escuela crítica de Frankfurt analizaron bajo el concepto de Industria Cultural, fenómeno típico de las sociedades modernas. De esta manera, ya en los setenta, una de las preocupaciones es la de estudiar al filme, ante todo, como una mercancía:

> [...] El cine espectáculo –afirma Paolo Bertetto– interpreta rigurosamente la estructura social del cine, el proceso de su objetivación social. Así como la cualidad de mercancía del cine garantiza las condiciones de circulación social y su comercialización, su relación con la mercancía

> define el mecanismo de su recepción y la fisonomía social del espectador. Efectivamente, en la determinación de las cualidades sociales de su función fruitiva, la relación con la mercancía juega un papel más preponderante que la relación con el signo-representación o con la guía. La fruición del espectáculo está calificada en primer lugar por ser una relación entre mercancía y consumidor, entre producto industrial y consumidor, y asume, basándose en esta determinación, un carácter de relación social y de automatismo [...] (Bertetto, 1977: 10).

A su vez, autores como Pierre Sorlin comienzan a hablar de las cintas como mercancías o productos culturales susceptibles de estudios muy complejos:

> [...] Los rollos de películas resultan de diversas manipulaciones –filmación, tiraje, montaje, mezcla de sonidos, etcétera– y son, igualmente, un "producto" integrado a un circuito económico. El cine habría podido seguir siendo una diversión, una curiosidad de feria o un instrumento de observación científica: el capitalismo lo dotó, poco después de su nacimiento, de una base industrial y financiera que le ha permitido convertirse, en pocos decenios, en un espectáculo abierto a las masas [...] Tomando las cosas desde arriba, se distinguen dos maneras de definir las relaciones existentes entre cine y capital: se presenta al cine como que es, además, una industria, o como que es, para empezar, una industria. La primera hipótesis tiende a precisar las cosas, a separar lo positivo de lo negativo, el derecho del revés: el cine es un arte que, por desgracia, depende de una industria; la vertiente económica representa lo que le frena, lo que le obliga a tomar en cuenta las modas, que le pliega a los intereses de los banqueros [...] Separados, hombres del oficio y hombres del dinero, no están en realidad opuestos: el "producto" cinematográfico existe a través de las condiciones de producción y no a pesar de ellas; un cine totalmente librado de los frenos de la rentabili-

> dad sería enteramente distinto del que conocemos; quizá no habría siquiera cine, sino tan sólo realizaciones fragmentadas, efímeras, condenadas a una débil circulación [...] (Sorlin, 1985: 67).

Las tesis de Sorlin se constituyen, pues, en la plataforma sobre la cual se establece el análisis del cine como un "producto cultural" similar a otros (libros, revistas, diarios, discos, programas de televisión, programas radiofónicos, entre otros), pero a su vez poseedor de características sumamente peculiares, entre las que deben considerarse las políticas de producción, los rasgos que definen al "medio del cine" (al que Sorlín considera como "un conjunto social de producción cultural"), la política de los productores, de los distribuidores, de los exhibidores, los gustos del público o las relaciones del espectador frente al filme.

Sorlin propone además un complicado método de análisis fílmico (derivado de la semiótica), profundamente ligado a su concepto del cine como elemento para ser estudiado por la sociología y la historia social del arte. Con los trabajos de Sorlin, que han seguido profundizando en esa línea, nos aproximamos al cine de manera menos especulativa y, por lo tanto, más provechosa (cf. Sorlin, 1991: 73-87).

RESULTADO DE LA HISTORIA DE LA SOCIOLOGÍA DEL CINE

En los setenta, el cine se convierte también en objeto de estudio por parte de la llamada "sociología de los medios de comunicación" y de algunos modelos derivados de la escuela estructuralista orientados sobre todo a rechazar las corrientes historicistas y subjetivistas que prevalecieron antaño. La propuesta de los estructuralistas intenta explicar a la sociedad como un todo a partir de sus componentes y la función que cada una de ellas cumple. Las estructuras componen una totalidad y cualquier cambio que modifica una parte, también repercute en el conjunto.

En este sentido, los medios –particularmente el cine– forman parte de un todo articulado y su función está orientada a mantener latente las pautas culturales y de significado de una sociedad. La historicidad no importa aquí, únicamente el presente, por eso se ha criticado a la corriente estructuralista como estática social y totalitaria en sus juicios sobre los medios.

Tras reconocer que la sociología del cine se encuentra aún en una fase primitiva, el inglés Andrew Tudor (1974) intentaría establecer las pautas para ubicar al medio cinematográfico como un fenómeno social que reclama toda suerte de estudios, dicho lo cual se aventura a proponer una base metodológica que parte de lo más elemental ("los modelos de comunicación", el análisis de los "comunicados", los públicos y los lenguajes cinematográficos) para llegar al estudio más o menos riguroso de los "modelos de cultura" (el cine y sus vínculos con la cultura de masas



Ladrón de bicicletas (Vittorio da Sica, 1948), ejemplo clásico del neorrealismo italiano
Fuente:http://images.google.com/imgres?imgurl=http://ec.kalipedia.com/kalipediamedia/lenguayliteratura/media/200704/18/literaturauniversal/20070418klplylliu_297_Ies_SCO.jpg, 4 marzo 2010.

y la cultura popular) y de la relación de estos con las estructuras sociales, lo que en el texto de Tudor da pie para analizar los "sentidos" de producción cultural cinematográfica: cuando el cine es determinado por lo social surgen los "movimientos cinematográficos" (el "Expresionismo alemán", el "Neorrealismo italiano", la "Nueva Ola francesa", el "Free Cinema" inglés, entre otros).

Por su parte, el cine influye en el medio social sobre todo a través de los "géneros cinematográficos" (el *western*, el cine policiaco-gangsteril, el cine de horror, la ciencia-ficción, el musical y el melodrama). En el fondo, el investigador británico desarrolla un esquema que conjuga niveles "microscópicos", relacionados estos con los procesos de comunicación, y "macroscópicos", ligados a diversas concepciones de la cultura moderna.

Por su lado, el sociólogo norteamericano Will Wrigth (1975), en su famoso texto *Sixguns and society. A Structuray Study of the Western*, propone un modelo de análisis de las estructuras mitológicas a partir de las películas socio-económicamente más importantes del *western*, género de probados gustos populares. Al aplicar al cine el modelo formal del etnólogo ruso Vladimir Propp, Wrigth logra cuestionar y desmentir las teorías de Claude Lévi-Straus, según las cuales la lógica discursiva de una sociedad moderna e industrializada no genera mitos que tengan la misma importancia social que en las culturas "ahistóricas" (culturas supuestamente estáticas que conservan sus fundamentos sin influencia exterior), en las que impera el "pensamiento salvaje".

Tras un minucioso estudio que abarca un corpus de 64 películas cuyos ingresos en taquilla han sobrepasado los cuatro millones de dólares en Estados Unidos y Canadá, el sociólogo estadounidense demostró que esas obras fílmicas sí cumplen una función estructuradora de la conducta social de quienes consumen tales mitos o, al menos, que existe una correspondencia mutua entre los cambios de la estructura narrativa de los mitos y la estructura social.

Por lo demás, mientras los mitos de las sociedades con pensamiento “salvaje” o “primitivo” permiten interpretar los fenómenos naturales en función de necesidades sociales y/o culturales, en las sociedades modernas los mitos, filtrados por el cine y demás industrias culturales, permiten interpretar los fenómenos del pasado histórico (mitologizado) en función de “una normatividad social para el presente”, mostrando analogías que dan un significado a la realidad.



Espectadores
Fuente: http://www.cfnavarra.es/prm/navarra_cine/images/gayarre_publico.jpg, 4 marzo 2010.

En su momento, el trabajo de Wrigth fue considerado como una sólida aportación socio antropológica a la teoría de los géneros cinematográficos así como una original interpretación de los mecanismos de comunicación social, al aplicar de manera lúcida e inteligente diversos modelos estructuralistas en un terreno supuestamente ajeno a aquel para el cual fueron originalmente diseñados y propuestos.

Otro sociólogo, Ian C. Jarvie, propone un esquema analítico “integral” en el que el cine es contemplado al mismo tiempo como un fenómeno estrictamente sociológico, como una industria del entretenimiento, como una experiencia de influencia “social y masiva” y como un medio susceptible de ser valorado, esto es analizado y cuestionado (Jarvie, 1974).

A partir de su esquema, el propio Jarvie estudiaría al cine industrial no sólo como una forma de “enajenación social”, sino que a partir del

análisis de una buena cantidad de películas estadounidenses, todas ellas de gran éxito comercial, demostraría las capacidades críticas, desmitificadoras y, por lo tanto, desenajenantes del medio cinematográfico (Jarvie, 1979).

Es decir, de acuerdo con este autor, el cine cumple también un papel, o mejor dicho, una función de "guía moral" (no solamente moralizante) en la cada vez más compleja sociedad de masas. Esto es, las masas al ser un conjunto amorfo sin identidad se convierten en espectros altamente volátiles y con tendencias a ser influenciadas por lo que existe en su contexto. El cine, a través de la guía moral, intenta definir públicos, con principios y valores que conformen consumidores con identidades predecibles y ciudadanos que asumen su rol como parte de la sociedad. Sin embargo, la pregunta en este caso nos remite a cuáles son los valores que definen esos públicos, hacia dónde se orientan los consumidores y qué tipo de ciudadano conforman.

Y con un enfoque más o menos similar al de Jarvie, es decir "integral", los sociólogos mexicanos Francisco A. Gómezjara y Delia Selene de Dios, llegarían a plantear una sociología del cine que contempla al fenómeno desde los ángulos más diversos y a su vez complementarios: el cine como expresión del avance tecnológico, como estímulo a la creación científica y artística, como reflejo de la realidad social, como obra colectiva, como expresión de la lucha de clases, como parte de la estructura y superestructura sociales, como creador de la cultura de masas, como concientizador político en América Latina, como industria, como medio educativo, como ocio y evasión sicológica, como formador de estereotipos y como forma artística del siglo XX (Gomezjara y Selene de Dios, 1973).

En suma, durante buena parte del siglo XX, la llamada sociología del cine pretendió justificarse a sí misma, llamar la atención sobre las características de su objeto de estudio e inició las formas metodológicas que le permitieran describir y analizar un fenómeno social, económico y aun estético.

En las últimas décadas, mientras algunas de las corrientes y tendencias de la sociología del cine se han estancado, otras parecen haber logrado precisar y definir con mayor claridad su campo de estudio y han depurado sus técnicas de investigación, al grado que podemos decir que dicha subdisciplina ha entrado en una nueva fase de su evolución, lo que también incluye novedosas perspectivas teóricas como la que en su caso aportara el estudioso Emory C. Burton en las páginas de la célebre revista estadounidense *Teaching Sociology*.



Vivir su vida (Jean-Luc Godard, 1962)
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl, 4 marzo 2010.

Basado en los reportes de una buena cantidad de colegas, Burton apoyó su afirmación de que las películas son eficaces herramientas en la enseñanza porque remiten a los espectadores, estudiantes o no, a la experiencia de vida cotidiana o a las dificultades de personajes de diferentes épocas, clases y circunstancias. A partir de su experiencia personal con el uso didáctico de la película *Vivir su vida* (Jean-Luc Godard, 1962), que presenta un problema sociológico muy particular (el ejercicio de la prostitución femenina en la época moderna), el autor demostraba el impacto que, a manera de "laboratorio controlado", esa obra provoca en sus estudiantes, quienes se veían estimulados a recurrir al pensamiento crítico para dilucidar un conjunto de problemas de orden social derivados de las experiencias del personaje interpretado por la actriz Anna Karina (Burton, 1988).

Entrada la década de los noventa, el teórico italiano Francesco Casetti se abrogó la tarea de hacer un balance crítico acerca de la sociología

del cine, ello como parte de su texto, hoy día clásico, intitulado *Teorías del cine*, que vio su traducción al español hasta el año de 1994. Tras la acuciosa lectura de todo tipo de textos referidos a tal subdisciplina, Casetti planteó una clasificación de las principales líneas de investigación y reflexión de la sociología del cine tal como se vislumbraban hasta ese momento y que, en gran medida, siguen siendo válidas en nuestros días.

De acuerdo con el investigador italiano la primera de esas líneas comprende "las aportaciones que abordan los *aspectos socioeconómicos del cine*; la segunda está dominada "por la *institución cinematográfica*, en la que se estudian "los perfiles profesionales y las mecánicas productivas, los mecanismos del gusto y los criterios de valoración, las formas de la oferta y los procesos de la demanda, etcétera, además de comparar las estructuras del cine entre sí y con otras organizaciones sociales". La tercera línea está caracterizada por la voluntad y capacidad de "relacionar el cine con el marco más amplio de la *industria cultural*".

Y por último, está aquella que "comprende las contribuciones que exploran las *representaciones de lo social*", esta tendencia parte de la idea, claramente derivada de los estudios de Kracauer y Eisner, que los filmes, incluso aquellos que narran las historias más inverosímiles y absurdas, ponen en escena "de algún modo" la sociedad que los circunda, es decir su contexto social, político, económico y cultural (Casetti, 2000: 127-152); por lo tanto, cualquier filme es digno de estudio en la medida que puede ser un documento revelador de lo que una sociedad dice de sí misma.

También durante los noventa investigadores como José Rojas comenzaron a reflexionar sobre los nexos de la estética y sociología con la compleja relación cine-video. La interesante premisa de este catedrático cubano apuntaba que la "aparición del video (entendiendo como tal término lo mismo al videotape y al videocasete que al disco compacto de video), trajo como consecuencia la ruptura del viejo equilibrio entre los

medios de comunicación, en general, artísticos, en especial, y los diversos públicos, con considerables implicaciones para los hábitos e intereses sociales, de modo similar a como había ocurrido antes, al surgir la imprenta, la radio, la televisión y los demás medios masivos".

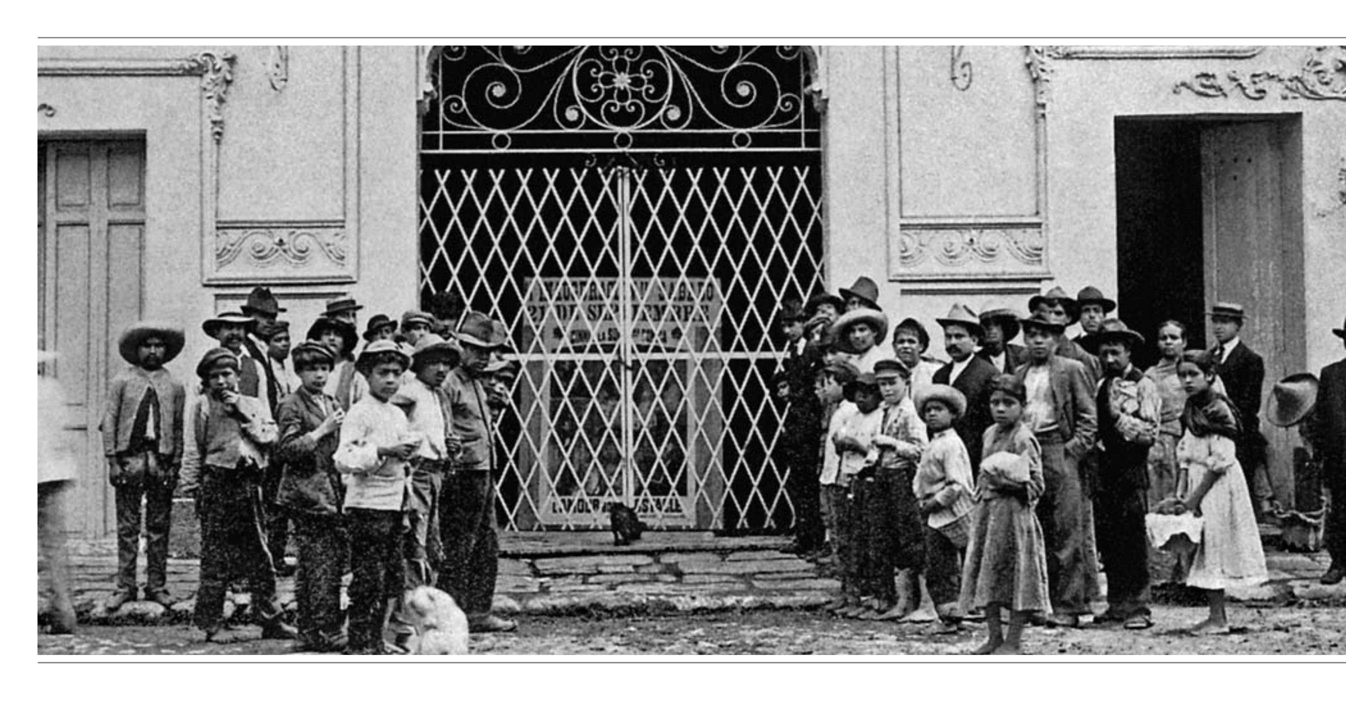
Tras reflexionar acerca de los diversos vínculos establecidos entre el cine tradicional (es decir, el exhibido en salas convencionales) y el video en los más diversos planos (lenguaje, públicos, propiedades estéticas, dispositivos, canales de difusión, etcétera), Rojas obtuvo interesantes conclusiones sociológicas como el hecho de que, llegado un momento, en ambos casos "puede incrementarse o disminuir el colectivo de espectadores, según el estado económico, técnico y cultural general de cada individuo [o usuario], grupo o sociedad, según los hábitos, motivaciones e instituciones; y con ello variar el grado de "calidez" o "'frialdad' de ambos medios, y su colectivización" (Rojas, 1997).

Nuevos trabajos como los compilados por José Vidal Pelaz y José Carlos Rueda en el libro *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo* XX han dado cuenta de la manera en que el cine se ha convertido en un elemento de reflexión teórica y metodológica que pretende ubicarse a la altura de las ideas y prácticas que imperan en los albores del nuevo siglo. En ese texto, ejemplo de un enfoque que podría llamarse "multidisciplinar", el ya citado Pierre Sorlin parte del análisis del concepto mismo de "público" para insertarlo de manera histórica en lo que hoy se denomina como "sociedades complejas", en las que ya se habla, por ejemplo, de "clases culturales" para plantear múltiples cuestiones acerca de los fundamentos empíricos que pueden nutrir una teoría de la percepción y la persuasión a partir de una "psicología del espectador". Sorlin parte de tres preguntas clave; "¿Por qué el público?, ¿qué es el público?, [y] ¿cómo estudiarlo?", y pone de manifiesto los factores históricos que condicionaron el surgimiento del público como objeto de interés sociológico e historiográfico. Y es que "el triunfo del medio televisivo en los últimos cuarenta años de la centuria [enmarcada entre 1900 y 1999] no sólo obligó

–por necesidad de afrontar una competencia creciente y, en ocasiones, despiadada– a una medición cuantitativa del público, sino también a un conocimiento, lo más pormenorizado posible, de su segmentación y tipología", tanto como para poder delimitar "la capacidad del producto audiovisual [la película, el video, el programa de televisión, etcétera] para condicionar la percepción y la representación de la realidad en mentalidades muy distintas" (Vidal y Rueda, 2002).

En la misma antología reunida por Vidal y Rueda, pero desde una perspectiva pasada por un tamiz antropológico, el profesor catalán Román Gubern propone un trabajo que sobre todo se interesa por estudiar "las condiciones objetivas y subjetivas donde se desarrollan y determinan la lectura e interpretación de un film". Mediante un experimento consistente en la exhibición de un filme comercial producido en los años setenta en Hong Kong en dos partes tan distintas como Francia y Túnez, se llega a conclusiones sumamente interesantes en las que puede observarse que es la condición sociocultural del público la que determina no sólo la lectura del producto, sino el sentido de la misma (Vidal y Rueda, 2002).

De los resultados contenidos en el mencionado libro, destaca la idea de que la sociología del cine avanza más cuando se plantea cuestiones que tienen que ver con ramas tan diversas como los componentes de ocio, comunicación y cultura, el juego de condicionantes y el ejercicio de la libertad del espectador ante la pantalla, los puntos de vista micro y macro sociológicos como enfoques para el análisis, la relación entre cultura de masas y creencia/identidad individual, etcétera. Es decir, que estamos ante una ruptura de los modelos clásicos del análisis sociológico con respecto al cine, ahora considerado, al menos desde un enfoque cada vez más sólido, como un "microcosmos social" que ya no sólo es influido por una estructura social de por sí compleja, sino que también influye en ésta, pero de maneras muy diversas, tantas como la cantidad y el tipo de públicos y culturas que puedan concebirse y desarrollarse en el mundo de hoy.



Capítulo II

El cine como industria cultural: un enfoque crítico



Público popular entrando a una sala de cine
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

El arte de la composición plástica consiste en
llevar la atención del espectador por el camino y
orden exactos prescritos por el autor.
Esto se aplica al movimiento de la vista
sobre la superficie de un lienzo,
si la composición se expresa pictóricamente,
o sobre la superficie de la pantalla,
si se trata de una forma fílmica.
SERGUEI. M. EISENSTEIN

LA TEORÍA CRÍTICA

LA ESCUELA DE Frankfurt es el nombre con el que se reconoce una tendencia de la teoría social y cuyo eje de análisis fue la expansión absoluta de la razón instrumental en la sociedad moderna. Dicha escuela, también conocida por algunos integrantes como teoría crítica, incorporó una perspectiva marxista desde las variantes culturales, psicológicas y sociales, y en menor grado las económicas. A ella pertenecen pensadores como Félix J. Weil, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Friedrich Pollock, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal, Walter Benjamin, Erich Fromm y otros, los cuales anticiparon muchos de los conflictos que iban a atormentar a una generación posterior de intelectuales comprometidos. La obra de la escuela o Instituto abarcó una gran diversidad de campos, desde la musicología hasta la sinología (estudio de la lengua y la cultura chinas), articulados por un vocabulario común.

La relativa autonomía de los hombres del Instituto fue una de las razones primarias para los logros teóricos producidos por sus colaboradores; desde el mismo comienzo, se concibió la independencia como un prerrequisito necesario para la tarea de investigación por lo que se puede considerar que su principal objetivo fue innovar la teoría y llevar a cabo investigación social independiente.

A fines de la década de los años veinte se incorporan a la escuela de Frankfurt dos intelectuales que tuvieron mucha influencia en los años sucesivos junto a Pollock y Horkheimer; nos referimos a Leo Lowenthal y Theodor Wiesengrund Adorno (que después de la emigración tuvo que ser conocido solamente con el apellido de su madre, Adorno).

Después de Horkheimer, Adorno llegó a ser uno de los hombres más estrechamente identificados con la suerte del Instituto, al cual se incorporó oficialmente en 1938. Este intelectual no se confinó en ninguna disciplina en particular, llevó una gran amistad con Siegfried Kracauer, estudiando *La crítica de la razón pura* de Kant. El enfoque de Kracauer ponía su énfasis sobre lo particular como opuesto a lo universal, como ya se ha mencionado, y estudió fenómenos culturales tales como el cine, o enfoques filosóficos y sociológicos sin precedente alguno.

Walter Benjamin, amigo de Adorno y Horkheimer trabaja esporádicamente para el Instituto; próximo a los postulados del pensamiento marxista de Gyorgy Lukacs, mantuvo una estrecha relación con el dramaturgo germano Bertolt Brecht. De origen judío, tras la subida del nazismo al poder, Benjamin huyó a Francia, donde prosiguió su obra teórica. Ante el avance nazi sobre territorio galo, en 1940 huye con su hermana a Lourdes y consigue un visado para viajar a Estados Unidos, facilitado por Horkheimer. Al atravesar la frontera franco-española, es detenido por la policía y pone fin a su vida en 1940 (UNESCO, 2007).

Con la ascensión de los nazis al poder, el 30 de enero de 1933, el futuro de una organización declaradamente marxista, con una comprensión más bien dialéctica que mecanicista del marxismo, y, donde trabajaban casi exclusivamente hombres de ascendencia judía, era sombrío. En marzo el Instituto fue cerrado porque, según los nazis, tenía tendencias hostiles al Estado. El 13 de abril de ese mismo año Horkheimer tuvo el honor de figurar entre los primeros miembros de la facultad formalmente destituidos.

La teoría crítica refuta la noción de que la realidad es única, causal y lineal como lo manifiestan algunos filósofos positivistas; por el contrario, el mundo y su conocimiento está dado por valores dominantes del capitalismo, el cual construye la noción de la razón instrumental, por ello hacen un intento de adaptar la teoría a la realidad social cambiante; sus orígenes se remontan a 1840, ya que a partir de entonces los sucesores de Hegel aplicaron sus enfoques filosóficos a los fenómenos políticos y sociales de Alemania.

Algunos de los seguidores de Hegel desarrollaron las posiciones revolucionarias del maestro, principalmente en la aplicación del método dialéctico a la comprensión de la realidad, vertiente dentro de la cual se ubica a Marx. La idea central era entender lo que Hegel llamó el *Zeit Geist* (espíritu epocal) que prevalece en un tiempo y espacio social dado. La dialéctica entonces está orientada a entender dicho *Zeit Geist*, sus cambios y transformaciones en la sociedad, particularmente en el ámbito de la cultura, entendida ésta como la expresión del espíritu absoluto hegeliano, o mejor dicho, la modernidad expresada en aspectos materiales y simbólicos.

La teoría crítica se enriquece de la propuesta hegeliana de entender dicho "espíritu epocal". Y van más allá, pues una de sus metas fue desenmascarar la razón instrumental de la hegemonía capitalista impuesta como la real y única en la sociedad. Para demostrarlo no siguieron las tesis clásicas del marxismo sobre la cuestión económica o estructural. Para ellos lo relevante estaba en las expresiones culturales dominantes, las cuales marcaban las pautas sociales y políticas. La música, las artes, la literatura y el cine fueron dimensiones reveladoras de la razón dominante en la modernidad.

CINE E INDUSTRIA CULTURAL

Desde que Theodor Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin comenzaron a reflexionar en torno al concepto de industria cultural dio



El cine y su público
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl, 4 marzo 2010.

principio una polémica que aún no se agota. Sin embargo, a estas alturas sólo unos cuantos serían capaces de cuestionar el hecho que movió las reflexiones de los teóricos de la escuela de Frankfurt: la transformación de los bienes culturales y/o artísticos en mercancías de consumo masivo, fenómeno que había dado origen a una serie de industrias culturales más o menos bien delimitadas de acuerdo a su área o rama de producción.

Para Adorno, la crítica y el pensamiento crítico son esterilizados por las expresiones culturales de la sociedad industrializada. El pensamiento filosófico debe plantearse como "crítica cultural", para develar las contradicciones entre la "sociedad real" y su "deber ser ideal". Según Adorno, la sociedad industrializada niega al pensamiento su tarea crítica, por lo que la filosofía se hace necesaria como pensamiento crítico, es decir, que es indispensable analizar y cuestionar las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales (Adorno y Horkheimer, 1997).

La industria cultural se integra por los medios masivos de comunicación, a través de los cuales el poder impone a la colectividad los valores y modelos de conducta, así como la creación de necesidades y hasta el establecimiento de la clase de lenguaje que le conviene.

Dicha industria cultural se apropia de los tiempos libres del individuo y configura con ello una especie de ideología superpuesta a la dominante, de tal forma que se oculten las directrices enajenantes del sistema. Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde es mostrado. En la base de la diversión está la impotencia. Es en efecto fuga pero no de la realidad negativa, sino respecto al último pensamiento de resistencia que el contexto puede haber dejado aún. Recordemos que la llamada industria cultural corre el telón de la apariencia libertaria del sujeto creador que desafía los convencionalismos y se coloca a la vanguardia, pero que en el fondo no existe más que el dominio de un tipo de pensamiento hegemónico (Adorno y Horkheimer, 1997).

El pensamiento filosófico debe plantearse como crítica cultural, que evidencie las contradicciones entre "lo real" de la sociedad y "el deber ser" que le impone la razón instrumental desde la ética, por lo que se tiende a estar en continua lucha y en la toma de conciencia de la situación y la denuncia de la apariencia de libertad de la sociedad de consumo, esto es, del espejismo de la cultura cosificada, desarrollada por la llamada industria cultural que deriva en realidad en la cultura de masas.

La propuesta intelectual de Adorno se sustenta en la toma de conciencia de la situación y la denuncia de la apariencia de libertad de la sociedad de consumo, esto es, del espejismo de la cultura cosificada, desarrollada por la que describe como industria cultural, nutriente de la cultura de masas (Adorno y Horkheimer, 1997).

Los productos culturales y el desarrollo tecnológico deshumanizado son los ingredientes que contribuyen a la desideologización de la sociedad, ya que han perdido su sentido de autenticidad y de crítica a determinadas formas de conformismo.

Las industrias culturales reducen la circulación del conocimiento a través de los espacios de ocio, que dan "demasiado poco y demasiado

malo". Ejemplo de ello es hoy en día la mayoría de los mensajes difundidos a través de medios masivos como la radio y la televisión.

Adorno señala que vivimos en una sociedad totalmente administrada y que, parte de esa administración, consiste en instrumentalizar la razón para hacerla servir a fines establecidos y controlados por el sistema. El denominador común "cultura" contiene ya virtualmente la toma de posesión, el encasillamiento, la clasificación, que entrega "la cultura" al reino de la administración. Además indica que estos son tiempos gobernados por una racionalidad que ama el rendimiento, la productividad y la eficacia. Así, imagina que el cuerpo social marcha de acuerdo a esas lógicas, porque la racionalidad necesita gobernar los deseos improductivos (Adorno y Horkheimer, 1997).

Por su parte, Benjamin aborda aspectos como la "cultura de masas", "la percepción", la función social y política de la "transmisión mecánica del conocimiento", "las modas", "el lenguaje", entre otros. La tecnología predefine el contenido, como indica al analizar las transformaciones culturales del cine, o la pérdida del "aura", de la experiencia, de la vivencia, en la reproducción fotográfica. La técnica dirige la comunicación, la orienta, la lleva a la masa, la convierte en un instrumento de control por parte de las clases dominantes. Al tiempo, transforma el discurso. No sólo se cambia la experiencia cognitiva por la experiencia tecnológica, sino que el valor narrativo de la historia, la percepción cultural del pasado, se degrada en el hecho comunicativo de la noticia, de la información, del valor efímero de la reproducción. La toma de conciencia basada en la experiencia es sustituida por la inducción de una construcción artificial o virtual de la realidad (UNESCO, 2007).

La dimensión temporal de la experiencia narrativa desaparece en el sistema de medios, donde prevalece la instantaneidad de la noticia. El valor de la experiencia colectiva se diluye en la soledad del consumo técnico, en la inducción dirigida de la experiencia tecnológica. Se observa

una asimilación de las fuerzas en tanto que los intereses que antes se oponían al capitalismo, ahora reproducen la represión sufrida más que en ninguna época anterior.



Cinéma Pathe
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.parisenimages.fr/, 5 marzo 2010.

Para Marcuse, los "medios de comunicación" y las industrias culturales, así como las expresiones de la publicidad comercial, reproducen y socializan en los valores el sistema dominante y amenazan con eliminar el pensamiento y la crítica. Los efectos de esta orientación mediática crean un escenario cultural cerrado, "unidimensional", que propicia una especie de pensamiento único y determina la conducta del individuo en la sociedad. Los medios crean una estructura de dominación, bajo la apariencia de una "conciencia feliz" que inhibe la posibilidad de cambio hacía la liberación. Los "medios de comunicación", a través de un lenguaje informal, no dan explicaciones ni ofrecen conceptos, sino que aportan imágenes (Marcuse, 1972: 51-58).

Como se puede observar, en un principio, la citada polémica surgió hacia el interior de la propia escuela de Frankfurt y estuvo centrada no tanto en cuestiones evidentes (la conversión de los bienes culturales en mercancías, la absorción del arte a la esfera del círculo producción-distribución-consumo del régimen capitalista), como en los resultados, a escala social y cultural, de dicho fenómeno.

Así, mientras que Adorno y Horkheimer hacían evidente su preocupación por el crecimiento desmesurado de las industrias culturales con la consiguiente amplificación y degradación del arte y la cultura, Benjamin señalaba que la única razón de existir de un arte como el cine sólo tenía sentido justamente en la "fase de reproducción" de la economía capitalista. Si para Adorno el cine constituía precisamente el máximo exponente de la degradación artística convertida en industria del espectáculo, para Benjamin "[...] el [medio fílmico] corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe [...]" (Benjamin, 1983: 67).

Gracias a la lúcida perspectiva analítica de Benjamin, la lógica de la industria cultural podrá ligarse tanto a la dinámica de la "cultura de masas" como a los procesos de la "cultura popular-urbana", dando lugar a una serie de matices enriquecedores sobre los que profundizaremos en su momento. Por su parte, Marcuse señala las carencias y límites de la sociedad contemporánea, "Esta sociedad en su conjunto es irracional; su productividad destruye el libre desenvolvimiento de las necesidades y facultades humanas; su paz no se mantiene sino por la amenaza constante de la guerra" (Marcuse, 1964: 15-17).

En *Un ensayo sobre la liberación*, Marcuse plantea el carácter de obscenidad para expresar lo irracional y absurdo, así como lo inmoral de la sociedad de consumo. Exponer impúdicamente mercaderías en exceso, hartarse de comida y llenar de ella los recipientes de basura mientras existen innumerables víctimas del hambre, es en realidad una obscenidad. Igualmente, esta sociedad de abundancia "es obscena en los discursos, en las sonrisas de sus políticos y sus oradores, en sus plegarias, en su ignorancia, en la falsa sabiduría de los intelectuales que mantiene" (Marcuse, 1969: 18).

Esta sociedad industrial podría ser llamada "sociedad unidimensional", ya que todo está estandarizado, uniformado, perfectamente inte-

grado según normas comunes y todo en ella, hombres y cosas, aparece pasado por el tamiz del conformismo social. Las necesidades de los sujetos están condicionadas, impuestas por los intereses de los grupos sociales dominantes: automóvil, televisión, artículos para el hogar, producidos según las leyes mercantiles del beneficio, apareciendo impuestos a la existencia cotidiana de los individuos. En esta sociedad, el individuo queda despojado de toda personalidad, carece de espesor y relieve, es un ser unidimensional. No le quedan otros medios para afirmar su autonomía que la agresividad o la estupidez: conducir un automóvil, comprar un fusil, manipular máquinas mecánicas o perder el tiempo con la televisión (Marcuse, 1972: 51-58).

Tras sortear múltiples cuestionamientos, el concepto creado por los sociólogos alemanes siguió evolucionando hasta convertirse, finalmente, en título (y por lo tanto, principal objeto de estudio) de otro de los textos del ya citado Edgar Morin, *La industria cultural.* En dicho libro, el autor planteaba tesis como la de la conversión de las industrias culturales en especies de "filtros" para la difusión y clasificación de los "sueños racionalizados", es decir, los mitos, los prototipos y los estereotipos, vertidos previamente en los géneros de la literatura épica o popular y transformados, por necesidades comerciales, en clichés (Morin, 1971).

Sin embargo, como señala Jesús Martín-Barbero, "[...] Morin demuestra, a propósito del cine especialmente, cómo la división del trabajo y la mediación tecnológica no son incompatibles con la 'creación artística'; es más, cómo incluso cierta estandarización no entraña la total anulación de la tensión creadora [...]" (Martín-Barbero, 1987: 64).

Estas consideraciones marcarían la pauta para ir dejando atrás toda una serie de formulaciones dogmáticas y "apocalípticas" implícitas en los estudios de Adorno y Horkheimer. Por lo demás, según el comunicólogo mexicano Ramón Gil Olivo: "[...] Como producto tecnológico y como producto cultural, [el cine] es inalienable al ámbito de las necesidades espirituales del hombre. Social e históricamente, la producción de

una obra cinematográfica responde también a las necesidades de comunicación entre unos y otros sectores de la sociedad, así como entre unas sociedades y otras [...]" (Gil, 1991: 63).

Los estudios más recientes en torno a la industria cultural se muestran profundamente preocupados por definir al concepto de una manera más rica y compleja, y por analizar con mayor rigor todas sus implicaciones. De esta forma, en Girard, se ofrece la siguiente definición del multicitado concepto:

> [...] Se estima, en general, que existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico, en vez de perseguir una finalidad de tipo cultural. Cabe distinguir entre varios tipos de industrias culturales: aquellas en las cuales una creación, las más de las veces todavía de artesanía, es objeto de un número muy grande de reproducciones gracias a procedimientos industriales y a empleos de máquinas. Tal es el caso del disco, el libro, la reproducción de arte [...] En otros tipos de industria cultural, en especial el cine y la televisión, pero también en parte la música pop, el propio acto creador implica desde el primer momento un instrumental pesado, lo cual entraña desequilibrios en la formación de los costos de producción, así como una utilización colectiva del uso de los medios (Girard, 1982: 21).

En ese mismo texto, el especialista Augustin Girard establece con precisión los "campos de actuación" de la industria cultural, clasificados de acuerdo al tipo de productos generados por cada "campo": libros, discos, revistas, diarios, películas, programas radiofónicos, programas televisivos, fotografías, reproducciones de arte, reproducciones publicitarias, audio y videocasetes, etcétera, y reflexiona sobre el "proceso de

industrialización de la cultura" (diverso a otras formas de industrialización y producción), concluyendo que:

> [...] Aunque el producto cultural sea una mercancía desde el punto de vista de su promoción, de su distribución y de sus modalidades de venta, esa mercancía no es como las demás y las leyes de la acumulación del capital no se aplican en el caso de la cultura como se aplican en otros campos, y esto lo han demostrado bien a las claras los análisis históricos del mercado del cine [...] (Girard, 1982: 43).

El concepto de "campo", tal como lo maneja este autor, guarda ciertas relaciones con las propuestas teóricas establecidas por la corriente que encabeza Bordieu, pero, en otro sentido, se aleja de ellas porque Girard otorga a dicho concepto una connotación estrictamente delimitadora (véase, por ejemplo, Bordieu, 1990: 135 y ss.).

A diferencia de Girard, Pierre Bourdieu, entiende "el campo" como una red de relaciones objetivas entre posiciones de poder y pugna por la obtención de beneficios puestos en juego en "el campo" (Bordieu, 1990).

INDUSTRIA FÍLMICA, ESTADO Y SOCIEDAD

Sin duda, corresponde al ya citado Paul Bachlin el mérito de ser el primero en reflexionar profundamente y con rigor sobre las características del cine como una industria cultural. Aunque distante de las corrientes de análisis elaboradas por los integrantes de la teoría crítica de la escuela de Frankfurt y sus epígonos, Bachlin sienta las bases teóricas y metodológicas que permitirán contemplar al universo cinematográfico como una estructura industrial específica, inserta en la lógica general del capitalismo, pero al mismo tiempo dotada de una serie de rasgos que provienen de sus vínculos con lo artístico y/o cultural.

En las últimas décadas, el modelo de análisis emprendido por Bachlin se ha enriquecido notablemente. Al estudio del cine como una industria cultural, con su historia económica y fenómenos estéticos específicos, se han venido a agregar las investigaciones que pretenden analizar los nexos que guarda la industria fílmica con determinados grupos o clases sociales y con el Estado. No resulta del todo casual que estas investigaciones hayan surgido en países iberoamericanos como España, Brasil y México: en ellos ha tenido lugar, por razones más o menos similares, un surgimiento tardío de las respectivas industrias fílmicas, así como una marcada y profunda intervención estatal en su desarrollo.

Uno de los estudios pioneros de esta vertiente fue publicado en 1976 por Jesús González Requena con el sugerente título de *Burguesía cinematográfica y aparato.* En su primera versión, el ensayo de González Requena se publicó en el núm. 1 de *La mirada. Textos sobre cine,* abril de 1978, Barcelona, 13-21.



Cine Ópera
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://homocinefilus.com/wp-content/uploads/2009/08/CINE-MEXICO1.jpg, 5 marzo 2010.

Bajo la evidente influencia de las tesis de Nicos Poulantzas y Louis Althusser en torno a los "Aparatos ideológicos del Estado", González Requena estableció un metódico análisis de las condiciones políticas y culturales que permitieron el surgimiento de un nuevo empresario cinematográfico español que, acorde con el Estado postfranquista, se planteó la necesidad de renovar al cine ibérico como una necesidad ideológica pero, ante todo, como una necesidad económica: la de recuperar el mercado de los vastos "sectores medios", portadores de una tradición cultural que había sido sistemáticamente reprimida por el régimen dictatorial de Francisco Franco. El brillante ensayo de González Requena tenía claras correspondencias con un libro del "Colectivo Martha Hernández" publicado también en 1976: *El aparato cinematográfico español*.

En este último texto, la industria cultural cinematográfica española era contemplada desde diversos ángulos, tratando de encontrar las determinantes económico-socio-políticas que otorgaban al cine ibérico sus especiales características. Los estudios de este tipo han seguido desarrollándose en la España de los últimos años, aunque no de manera sistemática y desligada ya del influjo del marxismo althusseriano. Ejemplos de ello serían: Ramiro Gómez de Castro (1988). *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1988)*, y Santiago Pozo (1984), *La industria del cine en España*.

Con una perspectiva hasta cierto punto diferente, a lo largo de la década de los ochenta aparecieron, en Brasil y en México, diversos estudios concentrados en el análisis de los grupos o sectores de clase que han detentado o detentan las industrias culturales cinematográficas en esos países. En 1981 María Rita Eliezer Galvao publica *Burguesía e Cinema: O caso Vera Cruz*, texto en el que se revelan, a partir de las estrategias económicas y las políticas comerciales de la que fuera la empresa fílmica más poderosa en el gran país sudamericano los nexos de ésta con un sector de la burguesía financiera afincada en Sao Paulo, que por sus peculiaridades,

sobre todo su afán cosmopolita, y en una coyuntura de crecimiento económico (son los años de la postguerra y la expansión industrial), se siente capaz de promover y patrocinar una nueva cultura cinematográfica.

Dos años después, otro especialista brasileño, José Mario Ortiz Ramos, da a conocer su libro *Cinema, Estado e Lutas Culturais,* en el que se demuestran las relaciones, a veces armoniosas, a veces conflictivas, entre los empresarios brasileños del cine y el Estado durante el turbulento periodo que abarcan las décadas cincuenta, sesenta y setenta (Ortiz, 1983).

Por su parte, en 1989, el comunicólogo mexicano Ricardo Amann hace del conocimiento público los resultados de una investigación que bien puede insertarse en la corriente de la que estamos hablando: *Industria cultural y relaciones internacionales: El caso hispano-mexicano 1940-1980.* En este libro se analizan los nexos comerciales establecidos y desarrollados por los empresarios de México y España a través de las industrias cinematográfica, editorial, televisiva y radiofónica, ello a pesar de la inexistencia de vínculos diplomáticos entre el Estado mexicano y el régimen de Franco (Amann, 1989).

Por lo que se refiere a las relaciones establecidas entre los respectivos empresarios fílmicos de México y España, Amann señala, por ejemplo, el crecimiento, a partir de 1949, de coproducciones entre estos países y el amplio intercambio de productos cinematográficos hacia ambas naciones, con lo que se pretende demostrar la preeminencia de los intereses económicos por sobre los políticos.

Pero, por lo que se refiere al caso mexicano, todavía no existe un estudio que haya abordado, de manera sistemática y con suficiente profundidad, las relaciones, importantes e interesantes en sí mismas, establecidas a lo largo de varias décadas entre lo que podríamos llamar el empresariado cinematográfico y el Estado. Existen, eso sí, una buena cantidad de textos histórico-sociológicos que han esbozado diversas facetas de los citados vínculos y que son, sin duda, un imprescindible punto de partida.



Armando Soto La Marina "Chicote" y Jorge Negrete en *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1948). Primera coproducción hispanomexicana)
Fuente: CIEC.

El objetivo de las siguientes páginas será, en primera instancia, el de sentar las bases teóricas y analíticas para un estudio de esta naturaleza, es decir, capaz de reinterpretar la lógica económica, política, social y cultural de los vínculos entre los llamados empresarios cinematográficos y los diversos regímenes políticos que se han sucedido en México a lo largo del siglo XX.

En otro sentido, este tipo de análisis vendría a desarrollar, aunque por caminos diríase más precisos en tanto que delimitados, las investigaciones acerca de la relación Estado-elites económicas en México, fenómeno que durante los últimos años ha llamado la atención de no pocos historiadores, sociólogos y economistas. De la ya abundante bibliografía sobre el tema cabe destacar: Juan Felipe Leal (1972), *La burguesía y el Estado mexicano*; Edmundo Jacobo *et al.* (1988), *Los empresarios de México*; Dale Story (1990), *Industria, Estado y política en México. Los empresarios y el poder*; Roderic A. Camp (1990), *Los empresarios y la política en México. Una visión contemporánea* y Matilde Luna Ledesma (1992), *Los empresarios y el cambio político. México, 1970-1987.*



Capítulo III

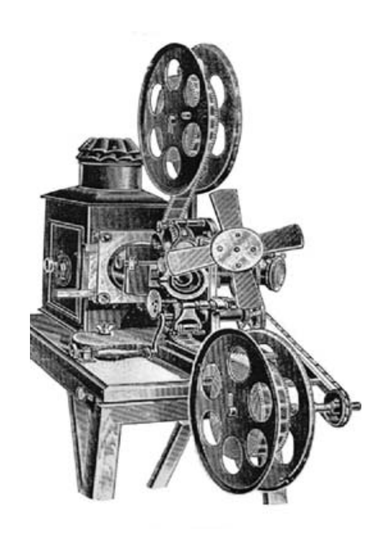
Antecedentes de la industria fílmica mexicana (1895-1928)



Danza mexicana o Jarabe tapatío (Gabriel Veyre, 1896)
Fuente: CIEC.

Para el cine, ese duro periodo de afianzamiento entre 1896 y los primeros años de 1900
estaría marcado por la presencia casi constante de los exhibidores ambulantes
que transitaban el país,deteniéndose aquí y allá,
cosechando penas y vicisitudes y, sobre todo, tratando de conseguir el suficiente éxito económico
que les permitiera continuar con la tarea de seguir llevando al espectador
esas maravillas llegadas de Francia y los Estados Unidos.

Gabriel Ramírez



Bioscopio
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://blog.educastur.es/cineseptiembre/files/2008/01/bioscope.jpg, 5 marzo 2010.

LA LLEGADA DE LOS INVENTOS (1895-1897)

Pocos historiadores del cine han reparado suficientemente en el hecho de que los artefactos que permitieron la producción y difusión de las imágenes en movimiento (el Kinetoscopio y el Vitascopio del estadounidense Thomas Alva Edison; el Teatrógrafo del británico Robert William Paul; el Bioscopio de los alemanes Max y Emil Skladanowsky, el Cronofotógrafo del francés Georges Demeny; el Cinematógrafo inventado en Francia por los hermanos Lumiére) fueron desarrollados en el seno de sociedades que hacia fines del siglo XIX se encontraban inmersas en un acelerado proceso de tecnificación e industrialización, signo inequívoco de su condición de naciones de capitalismo avanzado.

Pero, además, hacia 1894, año en el que los mencionados inventores comenzaron a concretar sus experimentos dentro de los círculos de la ciencia, naciones como Inglaterra, Alemania, Francia y Estados Unidos no sólo



Hermanos Louis y Auguste Lumiére
Fuente: redescolar.ilce.edu.mx/.../cine/lumiere1.jpg, 5 marzo 2010.

se habían dividido el globo terráqueo en zonas de colonización e influencia, sino que ya estaban exportando grandes cantidades de capital y tecnología a países que una perspectiva marcadamente imperialista y etnocentrista contemplaba como "atrasados" y/o "exóticos" (Lenin, 1976).

Pasada la euforia de las primeras exhibiciones privadas y públicas de varios de esos inventos, gente como Edison y los hermanos Lumière comenzaron a hacer llegar sus productos (cámaras, proyectores, "vistas", película virgen, entre otros) a diversas naciones de Asia y América Latina, integrándose con ello, de manera casi inmediata, al vasto proceso de exportación tecnológica, hecho que les permitió la apertura de mercados en las mencionadas regiones.

Dentro de esa aplastante lógica mercantil-exportadora, nada resultó más natural que el Kinetoscopio de Edison arribara en enero de 1895 a la Ciudad de México, capital de la República Mexicana, en ese entonces gobernada por el general Porfirio Díaz Mori. Este militar, de vieja estirpe liberal, accedió por primera ocasión a la presidencia en 1877; en el periodo 1880-1884 había cedido el poder a su compañero de armas Manuel González, lo había recuperado en este último año y ya no lo dejaría sino hasta 26 años después.

Al momento de la llegada del invento de Edison, México se encontraba viviendo el apogeo de una dictadura a la que no sin ironía se ha denominado como *Pax Porfiriana*. El especialista Guillermo Beato ha

señalado ya que, en contraste con otras etapas de la historia del Estado mexicano, este régimen dictatorial alcanzó

> [...] un nivel de poder y control centralizador, en los distintos ámbitos de la sociedad y en todo el territorio nacional, sin precedentes en lo que iba del periodo independiente. Puso en práctica una política de fomento concreta que propició el crecimiento y la proliferación de compañías organizadas con base en modernas reglamentaciones [...] A la par, se favoreció la dinámica de incorporación a la economía mundial en el marco de la distribución de roles asignados por el imperialismo naciente [...] Este poderoso estado porfirista, al tiempo que daba forma a su política interna de fomento económico, no dejó de entrar en contradicción al abrir generosamente las puertas al capital extranjero, lo que se tradujo en francos desplazamientos de la incipiente burguesía nacional en algunos frentes. Pese a ésta y otras contradicciones, es indudable el impulso dado especialmente al mencionado grupo social en el contexto de la privilegiada clase dominante [...] (Beato, 1989: 35-36).

Como también lo ha demostrado Stephen H. Haber, a lo largo de la primera fase de industrialización en México, misma que se enmarca entre 1890 y 1910,

> se establecieron patrones empresariales e industriales que no tomaban en cuenta el largo plazo ni los necesarios equilibrios del desarrollo económico. Así, la industria mexicana se caracterizó desde sus inicios por su incapacidad para exportar, su inermidad frente a la competencia extranjera, su casi absoluta dependencia de la tecnología importada y un altísimo grado de concentración comercial (Haber, 1992: 18).

Por esto consideramos que durante el porfiriato se sentaron las bases de un tipo de industrialización que por su cualidades y características

no haría posible, pese a sus notables avances, la superación de los rezagos históricos, generándose con ello, a partir de entonces, una condición de subdesarrollo económico y de dependencia estructural con respecto a las grandes potencias.

Con una población amplia y diversa, México representaba sin duda la posibilidad de un gran mercado abierto a las ganancias que podía generar el negocio de las imágenes en movimiento. En 1895, el número de habitantes del país ascendía a 12.6 millones, "de los cuales 4.8 formaban parte de la fuerza de trabajo. Aun descontando a la población dedicada a la agricultura, debido a que probablemente era bastante pobre para representar una fuente de demanda, había cerca de dos millones de trabajadores en la minería, la manufactura, la producción petrolera, el comercio, el transporte y otros servicios" (Haber, 1992: 43).

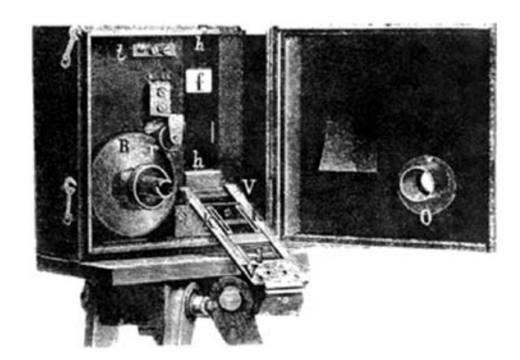
Algunos sectores de esa población, sobre todo los urbanos, pudieron ver entre 1895 y 1897 las breves cintas exhibidas en el Kinetoscopio (aparato proyector que sólo podía ser contemplado de manera individual), incluidas las que el catálogo de Edison tituló *Pedro Esquirel and Dionecio Gonzalez-Mexican Duel* (*Duelo mexicano con cuchillos*) y *Vicente Ore Passo, Champion Lasso Thrower* (*El charro lazador mexicano*), mismas que habían sido filmadas durante 1894 en el célebre estudio "Black Maria", de West Orange, Nueva Yersey, e interpretadas por algunos de los mexicanos integrantes de la *troupe* circense del célebre Búfallo Bill. Todo parece indicar que esas breves películas prolongaron, en una dimensión de "fotografía animada", los prejuicios que ciertos sectores sociales estadounidenses tenían sobre la cultura mexicana. De ahí en adelante y salvo contadas excepciones, el cine estadounidense insistiría en ver a los mexicanos como hombres "violentos" y "primitivos" o bien como proclives a integrarse a las estampas del folclore rural. (Un análisis pormenorizado de estos temas puede encontrarse en: García Riera, 1987: 15 y ss.).

No deja de resultar significativo que en el mismo año del arribo del *Kinetoscopio*, el abogado y sociólogo jalisciense Wistano Luis Orozco

(1895), haya publicado su obra monumental intitulada *Legislación y jurisprudencia sobre terrenos baldíos*, misma que venía a ser en el fondo una crítica sistemática y demoledora a la dictadura que amparaba un modelo de desarrollo capitalista acorde sobre todo con los intereses de los terratenientes, comerciantes, incipientes burgueses y poderosos dueños de monopolios extranjeros, es decir, las clases dominantes de aquel entonces (Orozco, 1895).

Los grandes problemas del país eran, según Orozco, la injusta distribución de la riqueza, la agobiante miseria padecida por el pueblo mexicano y la atroz concentración de la propiedad de la tierra en unas cuantas manos. Así, en un mismo lapso, se dieron en México los prolegómenos de una cultura e industria fílmicas por venir y la denuncia de la oprobiosa situación que terminaría por ser uno de los factores primordiales en provocar la feroz lucha de facciones (y su consecuente "baño de sangre") conocida como Revolución mexicana. En tal sentido, Arnaldo Córdova comenta en el prólogo a *Los grandes problemas nacionales* de Andrés Molina Enríquez las singulares aportaciones de Wistano Luis Orozco al análisis del agrarismo mexicano (Córdova, 1989: 17-20).

Desde sus maquiavélicos y conflictivos inicios, la dictadura porfiriana se asumió como un gobierno progresista que miraba en Francia el modelo de país a imitar; ello no obstante que el propio Díaz había sobresalido como estratega del triunfo militar de las fuerzas republicanas sobre los ejércitos franceses en la llamada Guerra de Intervención (1862-1867). No es de extrañar, pues, que tal dictadura encontrara en la Filosofía Positivista desarrollada por Augusto Comte, la justificación "científica" de sus formas y estructuras de poder. Debido a ello, las ideas del "Orden y progreso", bases del positivismo comtiano, comenzaron a impregnar la cultura mexicana de finales del siglo XIX, lo cual crearía un clima favorable para la aceptación del Cinematógrafo en detrimento del *Kinetoscopio*, artilugio proveniente de una nación que algunas décadas



Cinematógrafo Lumiére
Fuente: redescolar.ilce.edu.mx/cine/lumiere1.jpg, 5 marzo 2010.



Gabriel Veyre
Fuente: http://cinesilentemexicano.files.wordpress.com/2009/07/gabriel-veyre-au-mexique-1896.jpg, 4 marzo 2010.

antes había despojado a México de una buena parte de su territorio y con la que siempre ha mantenido relaciones más tensas que tersas.

Por su parte, el invento de los Lumiére llegó al país gobernado por Díaz en julio de 1896 y logró, como en otras partes del mundo, lo que entonces podría considerarse un éxito vertiginoso. Los enviados de los Lumiére, Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, dieron a conocer "las maravillas" del invento primeramente a la élite porfiriana (incluido, por supuesto, el propio dictador) e, inmediatamente después, a un público heterogéneo de la capital de la República y de la ciudad de Guadalajara, en el próspero estado de Jalisco (cf. De los Reyes, 1983: 81-87).

Como digno complemento a sus actividades de difusión, durante su estancia de poco más de cinco meses Gabriel Veyre y Bon Bernard filmaron alrededor de 32 "vistas" (cintas breves que eran sobre todo "cuadros animados"). La producción de los emisarios franceses puede catalogarse en:



El canal de la viga
Fuente: http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/cultural/exposiciones/2009/, 7 enero 2010.

"escenas cotidianas" (*Alumnos de Chapultepec desfilando*, *El canal de la Viga*, *Clases de gimnasia en el Colegio de la Paz*, *Escena de los baños Pane*, etcétera), "cuadros folclóricos" (*Jarabe tapatío*, *Pelea de gallos*), cintas "indigenistas" (*Desayuno de indios*, *Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste*), "estampas campestres" (*Un amansador*, *Baño de caballos*, *Elección de yuntas*, *Lazamiento de un buey salvaje*, etcétera), "estampas militares" (*Carga de rurales en la Villa de Guadalupe*, *Desfile de rurales al galope el 16 de septiembre*, *Proceso del soldado Antonio*) y, sobre todo, imágenes fílmicas que participaron del culto a la personalidad que caracterizó al régimen dictatorial (*Grupo en movimiento del General Díaz y su familia*, *El presidente de la república entrando a pie al castillo de Chapultepec*, *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, *El presidente de la república despidiéndose de sus ministros*, entre otras).

De esta manera, los emisarios franceses establecieron, en pleno porfiriato y durante unos cuantos meses, las bases de lo que sería el cine

mexicano, pero también sembraron los gérmenes de algunos temas que habrían de ser constantes a lo largo de toda la historia de la cinematografía nacional. Veyre y Bon Bernard abandonaron el país a principios de 1897, no sin dejar sólidamente implantada la inquietud por desarrollar las posibilidades del espectáculo fílmico.

LOS AVATARES DEL INCIPIENTE NEGOCIO CINEMATOGRÁFICO (1897-1905)

Tras superar problemas de aprovisionamiento de cámaras cinematográficas, materiales de exhibición y película virgen, los primeros cineastas y exhibidores mexicanos (Ignacio Aguirre, Salvador Toscano, Guillermo Becerril, Manuel Aguirre y Jorge Stahl, nombres a los que debe agregarse los de algunos extranjeros que se afincaron en el país: William Taylor Casanova, Enrique Churrich, Enrique Moulinié y Carlos Mongrand) reiniciaron, entre 1897 y 1900, la proyección y filmación de vistas. Quizá por la comodidad que ello implicaba, varios de ellos se acogieron plenamente a las ideas positivistas del "Orden y progreso" para dedicarse a captar con sus rudimentarios artefactos las imágenes de la placidez en la capital y en las ciudades de provincia, o de las costumbres "netamente" nacionales (corridas de toros, suertes charras, peleas de gallos, bailables). Pero también orientaron sus esfuerzos a testimoniar la vida cotidiana del



Ing. Salvador Toscano
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

Presidente Díaz, quien seguía gustando de presentarse como un político afable y patriarcal.

Simultáneamente, los pioneros de la cinematografía mexicana se dieron a la tarea de que los inventos se conocieran a lo largo y ancho del territorio nacional, desarrollándose con ello lo que Aurelio de los Reyes ha calificado como la etapa de auge del "cine trashumante" (cf. De los Reyes, 1981: 36-59).

Durante el periodo 1901-1905, coincidiendo con los primeros síntomas de la crisis económica del porfiriato, los pioneros fílmicos incrementan sus actividades y ven crecer sus filas: a los ya mencionados se agregan Francisco Sotarriba, Agustín Jiménez, Enrique Rosas, Enrique Echániz Brust y Gonzalo T. Cervantes. Todos ellos continúan registrando los signos de la forzada *Pax Porfiriana*, las costumbres cotidianas y hasta alguno que otro desastre provocado por la naturaleza (*La inundación de Guanajuato*) o por error humano (*12 vistas tomadas 6 horas después de la catástrofe del ferrocarril mexicano en el puente de Metlac*). (Para un análisis detallado de la crisis económica del porfiriato durante los primeros años de este siglo, véase Mason, 1990: 243-251; y Haber, 1992: 51-84).

Los estudios y catálogos sobre el cine mexicano de la fase primitiva registran un incremento en la producción de vistas y de cortos documentales o de ficción por lo que se puede deducir que, en los primeros años del siglo XX, el espectáculo cinematográfico, pese a que implicaba viajes largos o giras intensas, resultaba ser un buen negocio: al menos permitía mantenerse en él a la espera de mejores oportunidades ya que todo parecía ser cuestión de tiempo para que llegaran los tiempos de bonanza (véase, De los Reyes, 1980: 35-64; y García Riera, 1986a: 19-28).

Ahora bien, desde el punto de vista formal y aún estético, las cintas realizadas en esa etapa primitiva intentaban prolongar en la pantalla la concepción y las formas de las revistas ilustradas que habían llegado a México como parte del "cosmopolitismo" porfiriano y que en su momento habían causado conmoción. A ese respecto, Aurelio de los Reyes

afirma: "[...] El hecho de ver al cine como prolongación de la prensa [ilustrada] parece tener su origen en el positivismo, o mejor dicho, si se quiere, en el espíritu cientificista del positivismo que por aquellos años invadía la sociedad mexicana [...]" (De los Reyes, 1987: 22).

En otras palabras, en tanto que resultado de un aparato "científico", el cine debía captar la realidad con toda su naturalidad y neutralidad. Y, al mismo tiempo, el incipiente negocio cinematográfico asimilaba rápidamente las propuestas visuales de la industria editorial mexicana, que por entonces crecía a muy buen ritmo. (Sobre el auge de la prensa ilustrada durante el porfiriato, véase, Aurrecoechea y Bartra, 1989: 87-96).

NUEVOS RUMBOS (1906-1910)

Mientras los pioneros del cine mexicano recorrían el territorio nacional dando a conocer el nuevo invento y captando escenas de la vida cotidiana, en las grandes potencias capitalistas tenía lugar un acelerado proceso de industrialización cinematográfica. En efecto, durante el convulso periodo 1897-1907 surgen las primeras grandes empresas fílmicas Phaté-Fréres; Gaumont Films y Star Films en Francia; Nordisk Film Kompagni en Dinamarca; Edison Co., Biograph Co. y Vithagraph en Estados Unidos; Manifatura cinematografica Alberini i Santoni y Societá Ambrosio en Italia; Svenska Biografteatern en Suecia; la



Logo Pathé-Fréres
Fuente: http://www.jazzage1920s.com/annettehanshaw/images/Pathe-HereorThere.jpg. 5 marzo 2010.

Casa Messter en Alemania; Films Alfa en Inglaterra, entre otras), decididas a conquistar los mercados de sus propios países y los del extranjero mediante ambiciosos proyectos de producción y exportación de dimensión internacional.

Como resultado de ese intenso proceso, en 1906 se fundan las primeras distribuidoras de películas en México, mismas que representaban a dos de las empresas más poderosas a escala mundial: Phathé-Fréres y la Edison Co. Ello provocaría la desaparición del "cine trashumante" y marcaría el inicio de la exhibición formal, es decir, la proyección de películas en salas más o menos acondicionadas para ello. Mucho antes de que surgiera en México un sólido sector de producción fílmica, los sectores de la distribución y la exhibición o consumo iniciaron sus actividades ligados fuertemente al capital proveniente de las potencias o subordinados a él.

Cabe aquí precisar que en la etapa 1896-1913, el mercado cinematográfico de México fue ampliamente dominado por la producción llegada de Francia: las primitivas cintas financiadas por los hermanos Lumiére, Charles Pathé, León Gaumont y Georges Méliés (este último dueño y dirigente de la Star Films) fueron del agrado de los espectadores mexicanos de esa época. Ello se debió, en primer lugar, al afrancesamiento de la cultura promovido por Díaz y sus colaboradores y, en segundo, a que en Francia surgió de hecho el "primer imperio del celuloide" encabezado justamente por Pathé y Gaumont.

Al respecto, el investigador español Román Gubern, señala:

> El invento de Lumiére, que Méliés convirtió en espectáculo, se hace industria en manos de Edison y, sobre todo, de los pioneros franceses Pathé y Gaumont. No es de extrañar, pues, que Pathé organice su producción industrialmente contratando a realizadores y técnicos que trabajaban a sueldo en sus estudios de Vincennes, que lance a las primeras estrellas (como Max Linder), que cree el primer periódico de imágenes (cuando no pudo captar los acontecimientos reales, los reconstruyó en estudio), esta-

bilizado a partir de 1908 con el nombre de *Pathé Journal*, y que su orgulloso gallo, emblema de la casa, se multiplique en las sucursales que brotan en Europa y América y que llegan hasta India, Japón y Australia [...] El cine, que había nacido en Francia, crecía en este país como gigantesco negocio, que abrazaba, en fórmula monopolística, la fabricación de aparatos y la producción, distribución y exhibición de películas [...] En su momento de apogeo, Pathé suministra a los Estados Unidos más películas que todas las casas americanas juntas, pero este dominio imperialista del mercado mundial comenzó a cuartearse desde 1918. Ninguna industria francesa, con excepción de la guerra, había conocido un crecimiento tan espectacular. El torbellino capitalista hacía danzar a los pioneros del celuloide en la edad heroica de la invención (Gubern, 1973: 63-66).

Por su lado, René Jeanne y Charles Ford afirman que:

En los alrededores de Buttes-Chaumont, habían sido construidos unos grandes estudios y, prosiguiendo sus investigaciones sobre la combinación imagen-sonido y sobre el cine en colores, León Gaumont, patrón severo y hombre de negocios prudente, desarrolla el lado comercial de su proyecto, de tal forma que, en 1914, contará con cincuenta y dos sucursales en todo el país y su marca (la margarita) será en todas partes signo de honradez y calidad" (Jeanne y Ford, 1974: 24-25).



Logo Gaumont
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://wapedia.mobi/thumb/cfe314622/en/fixed/470/272/Gaumont, 5 marzo 2010.

Todo indica que gracias a la instalación de casas distri-

buidoras (lo que garantizaba el surtido de película virgen) y al crecimiento del número de salas en las principales ciudades del país (lo que abría mayores posibilidades de exhibición) se hizo posible que comenzara en México la producción de películas de medio y largometraje, tanto documentales (*Viaje a Yucatán*, de Toscano; *Fiestas presidenciales en Mérida*, de Rosas), como de ficción (*El grito de Dolores o sea la Independencia de México*, de Felipe de Jesús Haro) (cf. De los Reyes, 1986: 34 y ss.).

De esta manera, durante los últimos años del régimen porfirista, etapa caracterizada por fuertes sacudidas económicas (la crisis financiera de 1907-1908) y políticas (las célebres huelgas de Cananea –1906– y Río Blanco 1907–; las presiones y luchas antirreleccionistas), se pretendieron sentar las bases de una industria fílmica de carácter nacional. Sin embargo, resulta sintomático que los camarógrafos mexicanos (a los que ya se habían agregado los hermanos Alva), Felipe de Jesús Haro, Juan C. Vasa-



Hermanos Alva
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://cinesilentemexicano.files.wordpress.com/2009/07/hermanos-alva.jpg, 4 marzo 2010.

llo, Julio Kemenydy, Juan C. Aguilar y otros) no se hayan atrevido a filmar los procesos huelguísticos de Cananea y Río Blanco, considerados como movimientos precursores de la Revolución mexicana, mismos que al ser reprimidos o mediatizados demostraron la incapacidad del dictador para enfrentar las demandas de la incipiente clase obrera.

Por el contrario, si el "sueño porfírico" habría de llegar a su fin con las elegantes y célebres Fiestas del Centenario de la Independencia, llevadas a cabo en septiembre de 1910, el cine mexicano se dedicó a propagar tal sueño: los camarógrafos compitieron ferozmente por captar, "desde el mejor ángulo posible", todo el boato con el que el régimen pretendía demostrar al mundo sus logros o avances en materia económica y cultural.

Aurelio de los Reyes afirma que las Fiestas del Centenario de la Independencia fueron filmadas y exhibidas por compañías de "tres autores diferentes: de los hermanos Alva, de la empresa de Salvador Toscano y Antonio F. Ocañas y tal vez de Guillermo Becerril hijo, cuyas películas se proyectaban en el Salón Rojo. Dado que las fiestas eran un hecho esperado por todo México no es raro que hubieran dos o tres camarógrafos, sino más, puesto que cualquiera las podía captar" (De los Reyes, 1986: 58).

Y es que los desfiles, ceremonias cívicas, oropelescas inauguraciones, jolgorios aristocráticos y populares, es decir, todo lo integraba la parafernalia de la llamada *Belle Époque* porfiriana, constituían, en realidad, la débil cortina de humo que la dictadura pretendía anteponer a una situación que día a día iba resultando más intolerable.

Cabe agregar que durante el porfiriato la intervención estatal en el cine se concretó, por un lado, a conceder los permisos para la instalación de salas cinematográficas y, por el otro, a no exigir censura previa a las cintas exhibidas. Es decir, y acaso para favorecer el desarrollo del espectáculo fílmico, la dictadura encabezada por Díaz se mostró proclive a implementar una especie de *laissez-faire* en materia fílmica.

LOS TESTIMONIOS FÍLMICOS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA (1911-1916)

Desde sus inicios, el medio cinematográfico mexicano iría quedando en manos de un selecto grupo de pequeño burgueses, algunos de ellos cultos e "ilustrados", que vieron en las diversas áreas del espectáculo fílmico (producción, distribución, exhibición) vías más o menos seguras para el enriquecimiento rápido y el ascenso social. Ya hemos señalado que, hacia fines de la primera década del siglo XIX, los incipientes empresarios cinematográficos habían ensayado la realización de películas de argumento o ficción que, aparte de contribuir al sueño porfiriano, debían sentar las bases de una producción seriada a la manera de las grandes empresas extranjeras.

Repentinamente, aquel sueño acabó para dar paso a la terrible realidad de una rebelión de proporciones nacionales, cuyas secuelas y contradicciones se prolongarían por varios años. Sin embargo, dicho grupo de empresarios-cineastas no dejaría de ser consecuente con sus intereses e ideología de clase: asumiéndose como incipientes reporteros cinematográficos y en vísperas del triunfo militar de la rebelión maderista, algunos de ellos se lanzan a registrar con sus aparatos las incidencias de la revuelta, sentando el precedente de lo que habrá de caracterizar al cine mexicano de esa etapa.

La Revolución mexicana, con sus alianzas, traiciones, escisiones, triunfos militares, derrotas morales, luchas ideológicas, intromisión de potencias extranjeras y su terrible danza macabra, pareció brindar una nueva oportunidad para que aquellos pioneros pudieran transformarse en un incipiente pero sólido empresariado cinematográfico, a imagen y semejanza de los que ya habían surgido en Europa y Estados Unidos.

Según los vaivenes de los acontecimientos y las batallas, los camarógrafos se desplazaban para filmar *in situ* y con ello continuar con su labor reporteril y testimonial. Como la población del país, en su mayoría

analfabeta, estaba ávida de noticias, las películas filmadas por Enrique Rosas, Jesús Hermenegildo Abitia, los hermanos Alva, Guillermo Becerril hijo, Enrique Echániz Brust y Salvador Toscano cumplían con una tarea informativa que finalmente podía resultar lucrativa.

Entre mayo de 1911 y noviembre de 1916, es decir, desde la victoria militar encabezada por Francisco I. Madero (que terminó por derrocar a la dictadura de Díaz) y hasta la consolidación del triunfo del ejército constitucionalista sobre las tropas populares de Francisco Villa y Emiliano Zapata, se produjeron alrededor de 40 medios y largometrajes documentales referidos a los principales acontecimientos político-armados, ello además de otros tantos cortos testimoniales acerca de los mismos hechos. De toda esa producción cabe mencionar los títulos siguientes: *Insurrección en México, Asalto y toma de Ciudad Juárez*, *Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la ciudad de México*, *Los últimos su-*



Jesús Hermenegildo Abitia.
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://cinesilentemexicano.files.wordpress.com/2009/07/, 4 marzo 2010.

cesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad, *Revolución orozquista*, *Revolución en Veracruz*, *La Decena trágica en México o Revolución Felicista, La revolución felicista o los sucesos de la Decena Roja, La campaña de Sonora*, *La invasión norteamericana o los sucesos de Veracruz, Revolución zapatista, Historia completa de la Revolución.* De 1910 a 1915, *Documentación histórica nacional* y *Las conferencias mexicano-americanas de Atlantic City*.

Del triunfo comercial de este tipo de películas da fe una nota aparecida en un diario local de Puebla a propósito de la exhibición de *La campaña de Sonora* en dicha ciudad:

> [...] Un gentío inmenso llenaba anoche los salones del Cine Parisiense. Era que iba a exhibirse en la pantalla una cinta tomada en el campo de batalla de Sonora [...] Nunca habíamos visto más gente que anoche en



General Pascual Orozco en una toma de *Revolución orozquista* (Hermanos Alva, 1912)
Fuente: CIEC.

> un salón de espectáculos. Hasta los pasillos estaban invadidos. Desfassiaux [el dueño del salón] se frotaba las manos de gusto por el éxito alcanzado. La verdad es que el activísimo francés se lo merece por su talento como empresario y su excelente trato como amigo [...] (citado por De los Reyes, 1986: 94).

Desde el punto de vista estético, la Revolución mexicana permitió a los cronistas cinematográficos nacionales llevar hasta sus últimas consecuencias el estilo que caracterizó al cine documental en la era porfiriana. En ese sentido, existe una continuidad que no se limita a los mismos nombres de una y otra épocas: las cintas que captaron los avatares y vicisitudes de la revuelta armada de 1910-1916, sirvieron a sus realizadores para experimentar con el montaje y para desarrollar al máximo las posibilidades de una "fidelidad espacio-temporal" con respecto a los acontecimientos filmados.

De acuerdo con Aurelio de los Reyes, los documentalistas mexicanos del periodo 1906-1916, consecuentes con las nociones del positivismo, pretendieron que sus películas reflejaran los hechos tal y como habían ocurrido cronológica y espacialmente, dotándolas además de finales "apoteósicos" o "climáticos" (De los Reyes, 1987: 39-56).

Pero todo indica que la misma situación de caos e inestabilidad que imperó durante la Revolución mexicana, así como la probable incapacidad del cine documental para sostener el espectáculo cinematográfico, finalmente se tornaron desfavorables para los objetivos mercantiles de los incipientes empresarios fílmicos mexicanos. Al finalizar el conflicto armado habría de iniciarse un nuevo periodo no sólo para el país, sino para su cinematografía.

Sin embargo, antes de que esto sucediera, durante el conflictivo periodo 1913-1916 ocurren dos fenómenos que, en otro sentido, caracterizan al cine mexicano y al espectáculo fílmico de entonces. Por un lado, el 23 de junio de 1913, a unos cuantos meses del derrocamiento del presidente

Francisco I. Madero (quien había ganado las elecciones convocadas luego de la renuncia de Díaz), el torvo general Victoriano Huerta dicta, en su calidad de usurpador del poder legalmente establecido, el primer reglamento cinematográfico de que se tiene noticia. A decir verdad, el mencionado reglamento llevó a la práctica, en algunos de sus 35 artículos, las ideas que Madero, "El apóstol de la democracia", haciendo eco a la prensa "culta", no pudo llevar a cabo debido al citado derrocamiento.

El reglamento cinematográfico decretado por Huerta se concentró en censurar "las escenas en las que se cometían delitos y los culpables no tenían castigo" y en otorgar atribuciones a los gobernantes de la capital mexicana para suspender la exhibición de cintas que contuvieran "ataques a las autoridades, a terceros, a la moral, a las buenas costumbres, la paz y al orden públicos". Y, por último, se sujetaba a los exhibidores "a la autorización, previa censura, de los filmes a exhibirse, imponiendo, asimismo, sanciones pecuniarias a los infractores". En otras palabras y como fiel reflejo de todo un régimen de restauración dictatorial, el Estado mexicano inició entonces su intervención legal en el medio cinematográfico.

Por otra parte, durante el periodo aludido las pantallas del país se vieron invadidas por una buena cantidad de películas procedentes de Italia. Según puede inferirse de las carteleras cinematográficas de la época, los tórridos e intensos melodramas burgueses protagonizados por las "grandes divas italianas" (Pina Menichelli, María Jacobini, Giovanna Terribili Gonzalez, Lyda Borelli, Francesca Bertini, Lina Cavalieri), así como las exaltaciones al pasado imperial romano, lograron penetrar en el gusto de un amplio sector popular que, al parecer, encontraba en ese tipo de cintas un mecanismo de evasión a los problemas cotidianos planteados por la propia revolución. Ese gusto por el cine melodramático e histórico italiano se prolongaría hasta los primeros años de la segunda década del siglo pasado y no tardaría en provocar la imitación por parte de los productores fílmicos locales. El dominio del cine italiano en las pantallas mexicanas puede observarse, *grosso modo*, en el cuadro I del anexo 2.



Pina Menichelli en *El fuego* (Piero Fosco y Giovanni Pastrone, 1915)
Fuente: http://1.bp.blogspot.com/_N2hZG3AU8S4/SkkR2InR9II/AAI/cNmUkB4p8K0/s400/pina_menichelli_1916.jpg, 5 marzo 2010.

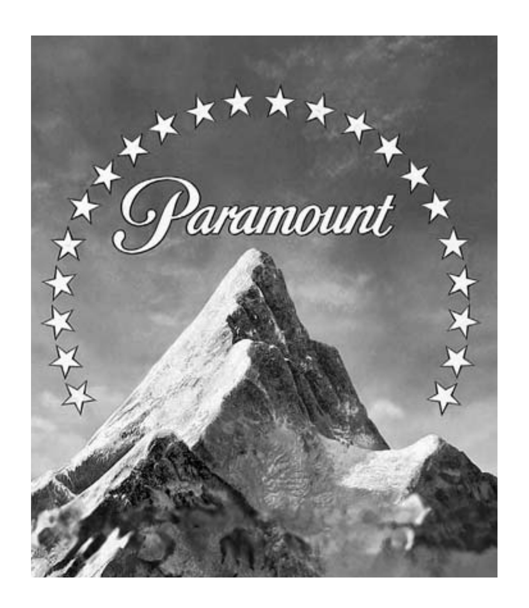
Pero mientras los camarógrafos mexicanos registraban los diversos acontecimientos de la Revolución mexicana y las pantallas del país recibían con beneplácito los melodramas de las divas y las cintas históricas procedentes de Italia, en Hollywood ("Bosque de abetos"), un pequeño poblado californiano situado a unos cuatrocientos kilómetros de la frontera mexicano-estadounidense, tenía lugar un proceso que en poco tiempo terminaría por consolidar al empresariado cinematográfico más poderoso del mundo occidental.

Huyendo de los gangsteriles procedimientos de la Motion Picture Patents, entidad monopolista fundada por Thomas Alva Edison, un grupo de exhibidores, emigrados o hijos de emigrados, la mayoría de ellos de ascendencia judía-centroeuropea y que se hacían llamar "Los independientes", comenzaron a trasladarse de Nueva York a Hollywood con el objeto de fundar empresas de producción fílmica para poder cubrir la enorme demanda surgida en territorio estadounidense.

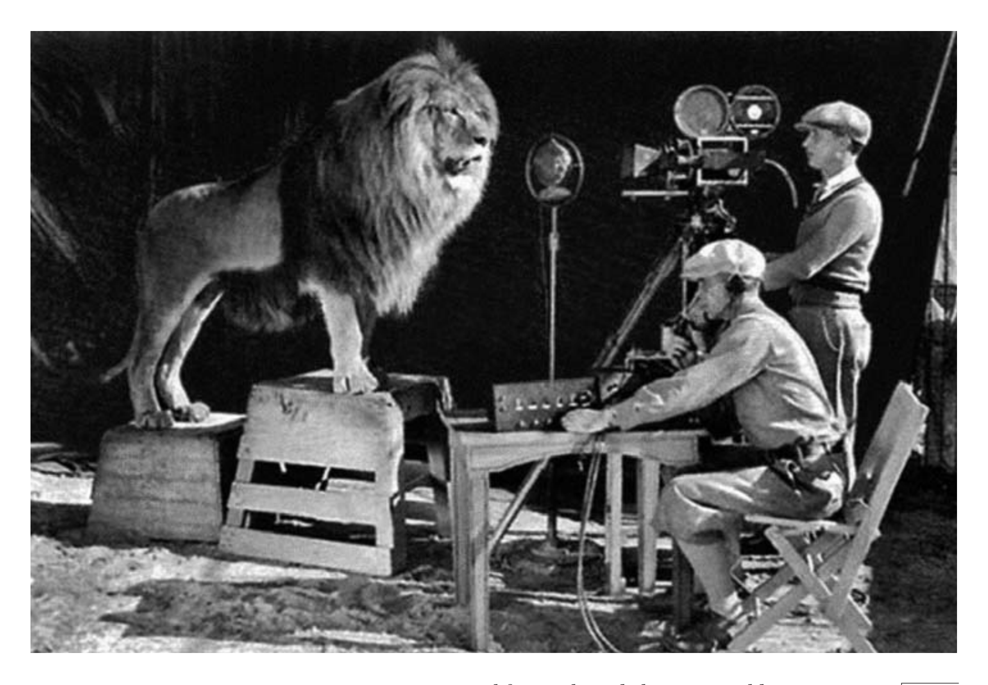
Entre 1913 y 1916 gente como Adolph Zukor (judío-húngaro), Joseph L. Lasky (hijo de emigrados polacos), Carl Laemmle (judío-alemán), William Fuchs (o Fox, judío-húngaro), Harry, Jack, Albert y Samuel Warner (judíos-polacos), Marcus Loew (hijo de emigrados alemanes), Samuel Goldwin (judío-polaco), Louis B. Mayer (judío-alemán) y algunos más, se asientan en Hollywood e inician sus actividades como productores, dando origen a una serie de empresas que mediante una estrategia de difusión y expansión típicamente imperialista terminarán por dominar los mercados fílmicos no sólo de Estados Unidos, sino los de buena parte del globo terráqueo.

Pronto se vio que la capacidad de conexión con el público que poseía el cine implicaba excelentes expectativas económicas y centradas en los aspectos comerciales, con una rápida vocación industrial, que se concretó rápidamente en la creación de diferentes empresas con la intención de rentabilizarlo, es decir, las productoras.

A la vuelta de unos cuantos años, los productos fílmicos de Universal Pictures, 1912; Famous Player Lasky, 1913; Paramount Pictures, 1913; Warner Brothers, 1913; Twenty Century Fox, 1914; Metro Goldwyn-Mayer, 1924; Columbia, 1924; RKO, 1928; crecerían en cantidad y calidad; desde entonces, el nombre de Hollywood se asocia a una concepción del cine con un marcado sentido capitalista-mercantilista de grandes y abrumadoras proporciones. Retomando las primeras experiencias de otras cine-



Logo Paramount Pictures
Fuente: http://www.globusunited.co.il/Images/About/Logos/Paramount.jpg



El famoso león de la Metro Goldwyn-Mayer
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.theblogofrecord.com/wp-content/uploads/2009/04/shooting-the-mgm-logo-1924.jpg&imgrefurl=http://www.theblogofrecord.com/2009/04/14/shooting-the-metro-goldwyn-mayer-lion-logo-1924, 5 marzo 2010.

matografías (la sueca, la danesa, la italiana y la francesa), los productores hollywoodenses desarrollarán e impondrán el esquema comercial típico de toda industria cultural cinematográfica, mismo que se basa en la producción seriada (que se traduce a su vez en temas o géneros cinematográficos) y en el culto a las "estrellas": el llamado Star System.

El potencial de los estudios de Hollywood radicaba en la integración vertical de todo el proceso de creación de una película. La industria cinematográfica estadounidense logró desarrollar un complicado sistema para controlar la producción, distribución y exhibición de películas, es decir, que su trabajo empezaba en la grabación del filme y terminaba cuando éste era mostrado a los espectadores. Era, por tanto, un sistema que garantizaba enormes beneficios para muy pocas sociedades que participaban del negocio.

Aunque el término que se ha popularizado para designar a estas compañías es el de "estudios", según el autor Douglas Gomery resulta más apropiado denominarlos "sociedades cinematográficas", pues el papel del estudio dentro de la compañía representaba únicamente una parte de las actividades de la misma (Gomery, 1991).

Eran las sociedades cinematográficas más poderosas desde el punto de vista de los recursos tecnológicos y humanos, y el trasvase entre ellos de actores, directores y técnicos fue constante, según intereses afines. Por otra parte, la posesión de cines y la exportación de filmes fue el motor que movía la industria, ya que era necesario producir más películas (Gomery, 1991).



Logo Warner Brothers Pictures
Fuente: http://www.plumasdecaballo.com/wp-content/uploads/2009/03/warner_bros.jpg, 5 marzo 2010.



Logo de la 20th Century Fox
Fuente:http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/archive/5/52/20090823000250!Screenshot_20th_Century_Fox_Logo_in_1975.jpg, 5 marzo 2010.

LOS FRUSTRADOS INTENTOS DE INDUSTRIALIZACIÓN Y EL PAPEL DEL NUEVO ESTADO (1917-1922)

El triunfo militar del ejército constitucionalista encabezado por Venustiano Carranza y Álvaro Obregón representó finalmente la victoria, un tanto pírrica, de la facción que heredó las ideas y postulados de Francis-

co I. Madero, misma que hasta ese momento se mostró como la única poseedora de un nuevo proyecto de desarrollo capitalista a escala nacional y que finalmente reorientó el modelo impuesto y sustentado por la dictadura porfirista. Sobre ello, Enrique Semo señala:

> [...] La revolución de 1910 es una rebelión contra [dicho] modelo de desarrollo capitalista. Se trata de implantar una reforma agraria que destruya los latifundios y el poder de los terratenientes; crear un capitalismo de Estado capaz de actuar como contrapeso al capitalismo extranjero y promover el desarrollo de una burguesía mexicana, colocar en el poder nuevas capas de la burguesía, interesadas en una vía de desarrollo más revolucionaria del capitalismo en la agricultura y la industria; modificar o restringir el dominio del imperialismo sobre la economía del país [...] (Semo, 1978: 289-290).

Por su lado, autores como Javier Garciadiego Dantan han señalado otras características del Estado emanado de la Revolución de 1910-1917. Este autor indica que:

> [...] Debido a las transformaciones en la estructura social, causa y consecuencia de la Revolución, se tenían que redefinir las relaciones entre las clases sociales, así como las de éstas con el nuevo gobierno. De hecho, no se trataba de establecer simplemente un nuevo gobierno. Estas transformaciones en las relaciones sociales obligaban a crear un nuevo tipo de gobierno [...] En este punto es donde más claramente se ve la superioridad de la facción carrancista, y su mayor representatividad sociopolítica a nivel nacional. Asumieron correctamente su papel histórico de creadores del nuevo tipo de gobierno y diseñaron adecuados mecanismos para legitimar esos cambios [...] (Garciadiego, 1986: 19-108).

Otro analista de la Revolución y el Estado mexicano, Adolfo Gilly, señala que:

> El resultado final de la revolución se definió sobre todo al nivel del Estado. La revolución destruyó el viejo Estado de los terratenientes y la burguesía exportadora, el Estado sancionado por la Constitución liberal de 1857, y estableció un nuevo Estado burgués –la Constitución de 1917 garantiza, ante todo, la propiedad privada– pero amputado de la clase de los terratenientes, caso único en todo América Latina hasta la revolución boliviana de 1952. Se cortó la vía de transformación de los terratenientes en burguesía industrial (como en cambio ocurrió en Argentina, Uruguay, Chile y otros países de América Latina) y ésta tomó un nuevo origen, especialmente en la pequeña burguesía que utilizó el aparato estatal como palanca de acumulación capitalista (combinándose, por supuesto, con los restos de la clase terrateniente) (Gilly, 1979: 43).

Por último, cabría acotar las observaciones de otros dos investigadores; Juan Felipe Leal, sostiene que

> [...] tras siete años de guerra civil, entreverada con presiones e intervenciones extranjeras, la victoriosa coalición Carranza-Obregón selló en la Constitución de 1917 un nuevo pacto social y sentó las bases orgánicas del segundo Estado nacional mexicano/ Se trataba de un nuevo modelo capitalista, que incluyó evidentes elementos de nacionalismo y de reformismo social. En efecto, el nuevo estado, al subrogarse en los derechos de la corona española –artículo 27 constitucional– se convirtió en la fuente del derecho a la propiedad y limitó las prerrogativas de los capitalistas extranjeros. Simultáneamente se comprometió con un proceso de reforma agraria. De otra parte, el artículo 123 constitucional reconoció y facultó al Estado como ente regulador de las relaciones entre el trabajo asalariado y el capital (Leal, 1972: 179).

Mientras que Stephen H. Haber apunta que:

> Uno de los lugares comunes de la historia mexicana es que la revolución de 1910-1917 destruyó completamente el orden porfiriano y creó una base productiva nueva y más eficaz, guiada por una auténtica burguesía nacionalista [...] De muchas maneras, la revolución logró exactamente lo contrario de lo que estos académicos han supuesto. La mayor parte de la planta manufacturera quedó intacta después de la lucha. Los barones industriales de México no abandonaron el país de manera permanente, creando un vacío que sería llenado por una burguesía nacional; se quedaron en su sitio. Además, la revolución no trajo consigo una nueva oleada de comportamiento empresarial, dando lugar a una base industrial nueva y más eficaz. Si algo ocurrió, fue que las empresas tuvieron una inversión negativa en los años posteriores a la revolución. De manera similar, ésta no acabó con los monopolios y oligopolios que dominaban a la manufactura mexicana; la organización básica de la industria no cambió. En pocas palabras, si durante el porfiriato la industria mexicana se caracterizó por monopolios y oligopolios integrados verticalmente que confiaban en la protección del gobierno para compensar las ineficiencias estructurales, estas características fueron aún más evidentes durante los años posteriores a la revolución. Hasta cierto punto, en lugar de que la revolución haya destruido la estructura industrial del porfiriato, la reforzó (Haber, 1992: 157).

De la feroz revuelta iniciada en 1910 emergió, pues, un Estado Moderno-Demócrata-Burgués-Nacionalista que, aprovechando las secuelas y repercusiones de la Revolución mexicana (una de ellas fue, como apunta Haber, la inafección de la planta industrial surgida durante el porfiriato), y facultado para ello por la propia Constitución Política de 1917, se dio a la tarea de iniciar su participación e intervención en la industria, creando unidades empresariales públicas con objeto de aumentar "la estabilidad del sistema económico nacional y propiciar al desarrollo mediante la constitu-

ción de un sistema bancario comercial eficiente" y, entre otras cosas, atender "campos de actividad económica que, si bien no representaban servicios estratégicos para la nación, constituían renglones que no siempre eran atendidos adecuadamente por el sector privado" (Casar y Peres, 1988: 28).

En el plano ideológico, el Estado post-revolucionario hizo suyas, casi de inmediato, las tesis "nacionalistas" que los liberales mexicanos del siglo XIX encabezados por Ignacio Manuel Altamirano, habían postulado luego de su triunfo sobre los conservadores en el año de 1867, tesis según las cuales la cultura y el arte debían volcarse hacia el redescubrimiento del paisaje, la historia y las costumbres "genuinamente nacionales" (Sobre las influencias del nacionalismo en la cultura mexicana del siglo XX, véase Villegas, 1986: 389-400).

Como lo han demostrado varios estudios al respecto, ese "nacionalismo cultural" serviría para aglutinar a todas las clases o sectores de clase en torno a un proyecto de desarrollo social y económico con el pretexto de la necesidad de reconciliación y la nueva "unidad nacional". Sobre ese aspecto Enrique Montalvo señala:

> El nacionalismo ha sido en México la corriente de mayor peso y vigencia histórico-política y se halla presente no sólo en la constitución del Estado posrevolucionario, sino que ha logrado permearse entre las más diversas organizaciones políticas y aún hoy se manifiesta con renovado rigor. Dicha corriente se originó durante el siglo XIX con la necesidad de reafirmar la soberanía nacional frente al enemigo exterior, el expansionismo primero, y después el imperialismo norteamericano, y de alcanzar el control subsiguiente de los recursos naturales por el Estado [...] Es notable en los debates del Constituyente de 1917 (para referirnos solamente a este siglo) la presencia de esa corriente [nacionalista] que logró importantes conquistas al respecto en los postulados de la Constitución. De ahí en adelante, dicho nacionalismo, presente siempre en el Estado como la concepción que proyecta de sí mismo, ha anidado en organizaciones e

instituciones de lo más diverso, desde la CTM hasta los actuales partidos de izquierda, y ha funcionado como una de las banderas centrales de intelectuales progresistas y de izquierda (Montalvo, 1986: 130).

A fines de 1916 daría comienzo pues un largo y sinuoso periodo (no exento de bárbaras contradicciones, purgas sangrientas, rebeliones armadas como la Guerra Cristera, y todo tipo de caudillismos) al que los historiadores oficiales suelen reconocer como la etapa de “reconstrucción nacional”. En las nuevas circunstancias, la pesadilla de la revolución tenía, por fuerza, que ir quedando atrás: las manifestaciones culturales de la revuelta (y el cine documental era una de ellas) dieron paso al optimismo de nuevo cuño.

Pero, también, hacia 1916 el documental mexicano del periodo revolucionario pareció perder su sentido. En palabras de Aurelio de los Reyes, “[...] México se quedó a la mitad del camino; su peculiar manera de ordenar las imágenes de la realidad pudo ser una contribución al cine



Venustiano Carranza (extrema derecha) en la filmación de un acto público
Fuente: CIEC.

universal, pero la producción nacional era exclusivamente para consumo doméstico. Sus realizadores, por lo visto, jamás pensaron en la exportación [...]" (De los Reyes, 1987: 56).

Todo lo anterior, aunado a la censura política establecida por el régimen presidencial de Venustiano Carranza, quien de hecho sólo permitió la realización de documentales que exaltaran al nuevo gobierno (*Reconstrucción Nacional*, 1917, *Patria Nueva*, 1917, entre otros), determinó un cambio en el rumbo de la producción fílmica mexicana.

Ahora bien, el hecho de que los camarógrafos nacionales se dedicaran durante un buen tiempo a la realización de documentales no quiere decir que a lo largo del porfiriato, el maderismo, la dictadura huertista y la cruenta lucha de facciones, éstos desdeñaran por completo la realización de cintas narrativas o de ficción, derivadas de la concepción fílmica de Méliés o William Paul, para quienes el cine resultó el medio ideal para comenzar a ensayar una nueva forma de narrativa visual. Los catálogos del cine mudo nacional consignan alrededor de treinta cintas de argumento filmadas entre 1896 y 1915 (cf. Dávalos y Vázquez, 1985; De los Reyes, 1986; y Ramírez, 1989).

De ellas, acaso la más sintomática sea *El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart*, película realizada en 1913 por los hermanos Alva y protagonizada por el popular cómico Enrique Enharth, surgido de las carpas, formas que adquirió el espectáculo teatral genuinamente popular. La mencionada comedia fue realizada



El aniversario de la muerte de la suegra de Enhart
Fuente: CIEC.

durante el régimen huertista, acogiéndose plenamente al mencionado reglamento que censuraba cualquier alusión a la situación política imperante.

Una de las causas por las cuales el cine de argumento no había podido desarrollarse desde épocas tempranas en la cinematografía nacional fue, como en el resto de los países de América Latina, la dependencia en materia de cámaras y película virgen, aparte, claro está, de la situación política y la escasa inversión de capital que no permitió seguir el modelo hollywoodense, consistente en la creación de grandes laboratorios y estudios para desarrollar una producción fílmica seriada.

Pero a raíz del optimismo postrevolucionario y de las políticas dictadas por el gobierno carrancista, se inició un notable impulso a la producción de cine narrativo o de ficción que entre 1916 y 1922 permitió alcanzar la cifra de 85 filmes, haciendo un promedio anual de 12 largometrajes por año (ver cuadros II y III del anexo 2). Cantidad irrisoria o simple muestra de subdesarrollo si se toma en cuenta que por ese entonces Hollywood producía un volumen anual de alrededor de 750 largometrajes de ficción.

El vertiginoso ritmo de producción hollywoodense no tardaría en ejercer una fuerte presión con objeto de penetrar ampliamente en el mercado fílmico mexicano. Según lo demuestra el cuadro IV del anexo 2, los volúmenes de ganancia de los productores estadounidenses por concepto de exportación de películas a México comenzarían a incrementarse justamente a partir de 1917, es decir, una vez concluido el conflicto armado. De hecho, esos años serán el referente que permite constatar el fenómeno de desplazamiento del cine italiano por el cine hollywoodense en las pantallas mexicanas, ello de acuerdo a los números contenidos en el cuadro V del anexo 2.

Se ha dicho que el citado impulso a la producción del cine narrativo en México tuvo que ver también con el hecho de que, entre 1916 y 1918, el continente europeo era escenario de una guerra entre potencias, con lo que se anuló buena parte de la posible competencia en el mercado interno. Algo hay de cierto en ello, pero el caso es que esa si-

tuación no resultó tan favorable como la que ofrecería años después la Segunda Guerra Mundial (cf. De los Reyes, 1981: 265-266).

En un principio, la reorientación de la producción fílmica mexicana, que claramente tendía a sentar las bases de un proceso de industrialización, estuvo avalada por el mismísimo Venustiano Carranza, "Jefe de la Revolución" triunfante: el 8 de junio de 1917 los periódicos de la capital anunciaban orgullosos el estreno de *La luz, tríptico de la vida moderna*, protagonizada por la "estrella" Emma Padilla; la cinta era una especie de versión nacional de *Il focuo* (1915) célebre filme italiano de Giovanni Pastrone y Piero Fosco basado en una obra de Gabrielle D'Anunnzio e interpretado por Pina Menichelli. Los mismos diarios afirmaban que el estreno de *La luz* sería "honrado por la presencia del C. Presidente de la República, como impulso al arte nacional" (*vid*. Reyes de la Maza, 1968: 170-173).

Ese "impulso al arte nacional" pareció constatarse en otros hechos: la creación, por orden presidencial, de una cátedra de Preparación y Práctica Cinematográfica como parte de los planes de estudio de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral; la edificación de un estudio de cine en las azoteas de la misma institución; y la compra, por parte de la Dirección General de Bellas Artes, de un aparato cinematográfico y de material virgen para "la impresión de películas de argumento" (cf. De los Reyes, 1981: 204).

Por si fuera poco, siguiendo instrucciones del "Primer Jefe", el Departamento de Enseñanza Militar de la Secretaría de Guerra y Marina se convirtió, a partir de 1917, en la entidad productora de una serie de películas que, además de la ya mencionada *Patria Nueva*, pretendían servir "para dar ejemplo de disciplina y fervor cívico a las tropas de un nuevo ejército nacional formado por los combatientes antes irregulares de la revolución" (García Riera, 1986a: 49).

Tales cintas, que según parece no se exhibieron de manera pública sino solamente a los integrantes del ejército, fueron las siguientes: *El*

block house de alta luz (Fernando Orozco y Berra, 1919), *Juan Soldado* (Enrique Castilla, 1919), *El precio de la gloria* (Orozco y Berra, 1919), *Cuando la patria lo mande* (Juan Canals de Homs, 1920) y *Honor militar* (Orozco y Berra, 1920.

Pero, por supuesto, la intervención estatal en materia cinematográfica no se quedó en ese tipo de medidas: el 1 de octubre de 1919 Carranza decreta un "Reglamento de Censura Cinematográfica", integrado por 16 artículos, la mayoría de los cuales tenían por claro objeto desanimar a los productores estadounidenses de enviar a México películas que denigraran la imagen del país, y a los exhibidores mexicanos de explotarlas. En otro sentido, estas medidas podían hacerse pasar como formas de proteccionismo a la producción local.

Por otro lado, el citado reglamento estableció la creación de un Consejo de Censura dependiente de la Secretaría de Gobernación, a cargo de las hermanas Dolores y Adriana Elhers (futuras cineastas), facultado estatutariamente para censurar y en su caso prohibir, a través de una labor de "especialistas", todo tipo de materiales fílmicos atentatorios contra el nuevo orden. Los artículos noveno y décimo señalaban explícitamente la censura en contra de las cintas que ofendieran "la moral pública en su contenido y en sus leyendas" y las que "presentasen en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la supremacía del criminal, ya sea por su inteligencia, su fuerza, o por cualquier otro motivo que pueda inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas". (El "Reglamento de censura cinematográfica" está compilado en: Anduiza, 1983: 259-260).

Hasta donde se sabe, los dictados del Estado en materia de censura cinematográfica sólo fueron cuestionados públicamente e incluso de manera irónica por el periodista Francisco Zamora quien en su artículo "El cine y la moralidad" (cf. *El Universal*, 1 de septiembre de 1919) y anticipándose a la publicación del reglamento afirmaba: "Habrá, pues, Catones burocráticos que en el misterio de las salas especialmen-

te preparadas para ello contemplarán severamente las actitudes de Francesca Bertini para resolver después la ardua cuestión de su moralidad. ¡Y como estarán solos y sin música, serán tremendos!" (Zamora, 1919).

En palabras de Aurelio de los Reyes el decreto de censura del carrancismo "sirvió para afirmar la intervención del Estado en la naciente industria, pues de hecho le permitía regular la producción y la exhibición de películas" (De los Reyes, 1981: 234).

A partir de entonces, el desarrollo del cine tendría mucho que ver con las políticas estatales en general y con los dispositivos y mecanismos que los diversos regímenes gubernamentales aplicarían al nuevo medio. Por lo demás, el reglamento decretado por el gobierno carrancista permanecería vigente, sin la menor modificación, durante los siguientes 22 años (De los Reyes, 1981: 264).

En aquel ambiente que parecía anunciar la génesis de una sólida industria fílmica, el 23 de abril del mismo año de 1919 surge la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo (UECC), de inspiración anarco-sindicalista, dirigida por Juan M. Anderson. Como escribiera Catherine Macotela los trabajadores del cine "sólo contaban con la protección del Artículo 123 de la constitución que les garantizaba entre otras cosas el derecho de huelga" (Macotela, 1975: 61).

La UECC, el más remoto antecedente de los sindicatos cinematográficos, estuvo constituida por trabajadores de la distribución (empleados de las casas alquiladoras de películas) y la exhibición (operadores de los cines): los datos disponibles permiten suponer que en el lapso 1912-1920 el número de salas fílmicas de la República Mexicana debió crecer de manera considerable.

Según Aurelio de los Reyes, en 1912 el cónsul estadounidense en San Luis Potosí "informó al Departamento de Comercio [de los Estados Unidos] de la afición del mexicano por el cinematógrafo; le llamó la atención que cada población con cinco mil habitantes tuviera su sala

cinematográfica; tal cosa, según él, resultaba excepcional en Estados Unidos, en cambio en México, a pesar de la difícil comunicación, la exhibición de películas era negocio productivo" (De los Reyes, 1981: 264).

Suponiendo que, en efecto, cada población con más de cinco mil habitantes tuviera una sala cinematográfica, el mercado fílmico mexicano del periodo aludido contaba con un potencial de alrededor de 10 millones de espectadores (número calculado a partir de los datos de población urbana y rural contenidos en Nafinsa, 1981: 5).

Uno de los pocos datos con que se cuentan, elaborado por nosotros a partir de investigaciones hemerográficas, marca un índice del potencial de espectadores cinematográficos en una zona urbana de México: en 1918, la ciudad de Guadalajara, segunda en importancia del país, contaba con un número aproximado de 150,000 habitantes; en esa fecha existían siete salas cinematográficas, lo que arroja un promedio de 21,428 habitantes por sala.

En respuesta a la promulgación del "Reglamento de Censura" y a la fundación de la UECC, en 1920 surge la Unión de Alquiladores Mexicanos (UAM), antecedente de las asociaciones patronales cinematográficas, que aglutinaba a distribuidores y exhibidores, quienes probablemente se sintieron amenazados ante la incipiente organización de los trabajadores del ramo. Y, en efecto, no pasaría mucho tiempo para que ambas organizaciones comenzaran a tener serios enfrentamientos por motivos estrictamente laborales.

Mucho influirían tanto la situación sociopolítica del momento como los dictados del "Reglamento de censura fílmica" en la elaboración y en los temas de las películas mexicanas filmadas en la etapa 1916-1922, mismas que, de hecho, sentarían a su vez las bases del tipo de cine que se realizaría años después. En rigor, la producción seriada de películas de argumento prolongó, en el terreno cinematográfico, el cultivo de un arte "nacionalista" que ya tenía sus mejores antecedentes

en la novela costumbrista decimonónica (Ignacio Manuel Altamirano, José López Portillo y Rojas, Rafael Delgado), la pintura paisajista (Eugenio Landesio, Luis Coto, José María Velasco, Daniel Thomas Egerton, Claudio Linati, Alfredo Ramos Martínez, Carlos Nebel), la fotografía (Fernando Ferrrari, Agustín Víctor Casasola) y en la literatura "histórica" de don Vicente Riva Palacio.

El multicitado Aurelio de los Reyes ha detectado cuando menos cuatro "corrientes nacionalistas" hacia el interior de la producción mexicana de argumento que arranca en 1916:

El nacionalismo "cosmopolita" que "trataba de mostrar asuntos claramente inspirados en las películas italianas de las divas, pero enmarcadas en escenarios naturales": *La luz, Tríptico de la vida moderna* (Manuel de la Bandera (?), 1917), *La tigresa* (Enrique Rosas, 1917), *Fatal orgullo* (Felipe de Jesús Haro, 1916), *La soñadora* (Eduardo Arozamena y Enrique Rosas, 1917), *En la sombra* (Joaquín Coss, 1917), *La obsesión* (Manuel de la Bandera, 1917), *Triste crepúsculo* (Manuel de la Bandera, 1917), *Confesión trágica* (José Manuel Ramos, 1919), *El escándalo* (Alfredo B. Cuéllar, 1920, etcétera).



Emma Padilla en *La luz, Tríptico de la vida moderna* (Manuel de la Bandera (?), 1917)
http://images.google.com/imgres?imgurl=http://cinesilentemexicano.files.wordpress.com/2009/10/emma-padilla.jpg, 5 marzo 2010.

El nacionalismo "costumbrista", dividido a su vez en "costumbrismo romántico": *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), *La llaga* (Luis G. Peredo,

1919), *Hasta después de la muerte* (Ernesto Vollrath, 1920), *Carmen* (Ernesto Vollrath, 1921), *María* (Rafael Bermúdez Zatarín, 1918), *La dama de las camelias* (Carlos Stahl, 1921), *El amor que triunfa* (Manuel Cirerol Sansores, 1917), *Amnesia* (Ernesto Vollrath, 1921), *Caridad* (Luis G. Peredo, 1919), *Malditas sean las mujeres* (Carlos Stahl, 1921), entre otras) y "costumbrismo realista": *Barranca trágica* (Santiago J. Sierra, 1917), *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1919), *La banda del automóvil o La dama enlutada* (Ernesto Vollrath, 1919), *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), *Partida ganada* (Enrique Castilla, 1920), *El zarco* (José Manuel Ramos, 1920), *El caporal* (Rafael Bermúdez Zatarín, 1921), *Luchando por el petróleo* (Ezequiel Carrasco Martínez, 1921), *En la hacienda* (Ernesto Vollrath, 1921), *De raza azteca* (Guillermo Calles y Miguel Contreras Torres, 1921), *La parcela* (Ernesto Vollrath, 1921), *Fulguración de raza* (Eduardo Martorell, 1922), *El hombre sin patria* (Miguel Contreras Torres, 1922) y *El señor alcalde* (Enrique Castilla, 1922).



Juan Canals de Homs (con sombrero) en *La parcela* (Ernesto Vollrath, 1921)
Fuente: CIEC.

Y, por último, el nacionalismo "historicista", referido a las épocas prehispánica y de la conquista: *Tepeyac* (José Manuel Ramos, 1917), *Tabaré* (Luis Lezama y Juan Canals de Homs, 1917), *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1918), *La virgen de Guadalupe* (Geo D. Wright, 1918), colonial: *Don Juan Manuel* (Enrique Castilla, 1917) e independentista (*1810 o ¡Los libertadores!,* Manuel Cirerol Sansores, 1916).

Todas estas "corrientes nacionalistas" estuvieron aglutinadas en torno a un elemento estilístico y conceptual: el paisaje, principio, medio y fin de la estética fílmica de aquellos años. Los fotógrafos de muchas cintas documentales mexicanas sí lograron incorporarse al cine de ficción, hecho que garantizó la continuidad de la concepción paisajista de que hicieron gala la enorme mayoría de películas de argumento, cuyos rodajes, por la mencionada falta de capital, pero también por una concepción estética muy precisa, se efectuaron en exteriores y no en estudios, cual era ya la costumbre en las producciones fílmicas provenientes de Hollywood y Europa.



Santa (Luis Gonzaga Peredo Reyes, 1918)
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

Cabe acotar que ese nacionalismo no era privativo del cine: en coincidencia y concordancia con la realización de las películas de ese estilo, a principios de los veinte nace también la historieta mexicana moderna, misma que se va a caracterizar, según Aurrecoechea y Bartra, por una tensión entre la irresistible voluntad mimética y la entrañable vocación nacional:

> [...] El nuevo estado y la industria de los medios masivos de la inmediata posrevolución, necesitan vitalmente legitimidad popular y clientela masiva, y para ello, deben tomar en serio el estado de ánimo de las mayorías nacionales. Así, el "pueblo bajo", que la Revolución sacó del anonimato, se transforma en invocación permanente y destinatario privilegiado de políticas gubernamentales, en justificación del omnipresente nacionalismo y en portador y receptor de una flamante cultura popular, recién valorizada, que el Estado y los medios privados se proponen administrar. En esa emergente cultura popular está el origen y destino del comic mexicano moderno (Aurrecoechea y Bartra, 1988: 182).

El comic y el cine mexicanos se convirtieron, pues, en los dos medios de difusión de imágenes que expresaban una muy particular concepción de lo nacional y lo popular.

En un terreno propiamente ideológico, el nacionalismo posrevolucionario parecía estar impregnado por la obsesiva idea de contrarrestar la imagen negativa que el cine estadounidense venía difundiendo acerca de México y lo mexicano, sobre todo a partir de la encarnizada lucha de facciones y, principalmente, como reacción al célebre ataque del diezmado ejército de Francisco Villa a la población de Columbus. De ahí también los contenidos chovinistas y las formas marcadamente nacionalistas de que hacían gala los filmes mexicanos de argumento. (Para un análisis detallado de las películas norteamericanas que

ofrecieron esa imagen "negativa" de México, véase, García Riera, 1987; De Orellana, 1991; De los Reyes, 1985, y De los Reyes, 1992: 59-69).

En una dimensión económico-social, el tránsito del cine documental al de ficción representó una fractura por cuanto se refería a quienes financiaban la producción de las películas mexicanas. De los documentalistas de la época del Porfiriato y la Revolución, sólo unos cuantos lograron producir y/o dirigir cine de argumento.

A uno de ellos, Enrique Rosas Priego, se debe la cinta más conocida y difundida del periodo referido en este apartado: *El automóvil gris* (1919), realizada en forma de *Serial* (película de episodios) y una de las escasísimas obras fílmicas ubicadas en el inmediato periodo revolucionario, misma que, según se sabe por diversos testimonios, en realidad fue patrocinada por el general Pablo González, con el objeto de promover su candidatura a la presidencia para el periodo 1920-1924. En su calidad de jefe militar de la Ciudad de México durante el turbulento año de 1915 (fecha en que la película situaba su trama), González había sido asociado a una serie de robos, asaltos y vejaciones cometidas por una banda que utilizaba uniformes carrancistas y un automóvil color gris.

El precandidato encargó a Rosas la realización de una cinta que dijera "la verdad" en torno al caso, para de esta forma recuperar su prestigio de hombre honesto y, en ese sentido, capaz de gobernar dignamente al país. Como pocas veces, la relación cine-política resultó tan pertinente, ya que *El automóvil gris* es, en el fondo, una película que hacía propaganda a uno de los sectores militares que comenzó a disputar el poder durante el ocaso del breve periodo presidencial de Venustiano Carranza. (Sobre la producción, realización e impacto de esta cinta clásica del cine mudo nacional, véase Rosas, 1981 y De los Reyes, 1981: 236-261).



El automóvil gris (Rosas, Coss y De Homs, 1919)
Fuente: CIEC.

Un análisis de la producción fílmica del periodo 1916-1922 permite establecer, además, varios hechos sin duda importantes para los objetivos que se persiguen en este trabajo. En primer lugar, puede afirmarse que el nacionalismo cinematográfico se sustentaba desde los mismos nombres de una buena parte de las empresas productoras: El Águila Film, Anáhuac Films, Azteca Films (que pronto cambiaría su nombre a Azteca Film), Aztlán Film, Ediciones Águila Film, Films Colonial México, México Film o Cuauhtémoc Film, México Lux, Popocatépetl Film, Chapultepec Film y Quetzal Films, y algunos de sus logotipos que mostraban grecas, águilas, calendarios aztecas y chinas poblanas, entre otros.

En segundo, que excepto Ediciones Germán Camus, Azteca Film y Producciones Contreras Torres, la enorme mayoría de los productores del periodo financiaron solamente entre una y tres películas, lo que demuestra una perfecta irregularidad o discontinuidad en materia productiva, tanto en volúmenes anuales como en financiamiento por empresa (véase cuadro VI del anexo 2).





Logos de Águila Films y Aztlán Film
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

En gran medida, el fracaso taquillero de la primera o primeras cintas, era suficiente motivo de un alejamiento del negocio fílmico y, en ese sentido, no puede hablarse aún de una industria ni del surgimiento, estrictamente hablando, de un empresariado cinematográfico, al menos en el sector de la producción. El origen social de aquellos pioneros, una clase media urbana que comenzaba a extenderse de manera vertiginosa una vez terminada la Revolución, parecía marcar ese tipo de motivaciones que en el fondo mostraban temor al riesgo e incapacidad económica para sostenerse en el negocio.

Además, a diferencia de los empresarios cinematográficos asentados en Hollywood, surgidos desde los sectores de la distribución y exhibición, en México tanto distribuidores como exhibidores no se atrevieron a invertir sus ganancias en la producción de cintas con carácter nacional.

La relativa excepción de esa especie de regla la constituye, en primera instancia, el caso del cubano Gonzalo Arrondo, quien en 1917, luego de obtener fortuna como exhibidor, funda una empresa, la Arrondo Films, misma que patrocina sólo dos películas: *Maciste turista* (Santiago Sierra y Carlos Fox Martínez, 1917), filmada en el restaurante San Ángel Inn,



Mimí Derba
Fuente: CIEC.

el Museo Arqueológico, el Manicomio de la Castañeda, el periódico *El Universal* y otros establecimientos, parodia de las famosas cintas italianas interpretadas por Bartolomeo Pagano, y *Barranca trágica* (Santiago Sierra, 1917), drama campirano escrito por Sierra. El fracaso de ambas obliga al empresario a retirarse de la producción para continuar exhibiendo cine estadounidense y europeo.

Otra excepción fue la de la ya mencionada Azteca Film, fundada por la actriz y cantante de teatro María Pérez de León, mejor conocida con el nombre artístico de Mimí Derba y por Enrique Rosas, exhibidor, dueño del Salón París y la Fábrica Nacional de Películas, propietario del cine Academia Metropolitana con los hermanos Alva, camarógrafo y director de cine documental. Dicha empresa, que en un primer momento tuvo el nombre de Sociedad Cinematográfica Mexicana Rosas, Derba y Cía., fincó su capital inicial gracias a la herencia de Mimí Derba y a la intervención del socio protector de Enrique Rosas, el ya mencionado general carrancista Pablo González.

Debido a que la actriz no contaba con ninguna experiencia en el cine, se trasladó durante algunos meses a Los Ángeles, California, donde recorrió los principales estudios y vio algunas películas estadounidenses que aún no se exhibían en México. A su regreso a la capital del país, la sociedad estaba hecha, por lo que iniciaron sus labores en el mes de mayo de 1917, adecuando una vieja casa como estudio de cine, ubi-

cada en las calles de Balderas esquina con Avenida Juárez, en la contra esquina de la parte sur poniente de la Alameda capitalina.

La marca de la empresa, un calendario azteca, que descubría una china poblana y llevaba escrito en el centro “Azteca Film”, fue filmada por Rosas en el Museo Nacional de Arqueología. El estudio contaba con camerinos, sala de exhibición, un amplio *atellier* de cristal, talleres para el decorado, una pequeña imprenta para hacer los intertítulos y un laboratorio con departamentos de revelado e impresión (Miquel, 2000).

En una entrevista para el periódico *El Nacional*, Mimí Derba hizo el siguiente comentario: “el propósito principal de la compañía sería hacer películas de carácter nacional para que se vea en el extranjero de lo que somos capaces. Que conozcan a nuestra clase media, a nuestra clase elevada, al pueblo limpio, no al desarrapado y sucio de que tanto hablan y que da margen a tristes cometarios”. (Anónimo, 23 de febrero de 1917).

Es evidente que el objetivo principal de la compañía era el de contrarrestar la mala imagen que el cine hecho en Hollywood daba de los mexicanos, pero también se pretendía distanciar de la poderosa corriente documental surgida en el periodo revolucionario.

A mitad de mayo de 1917, empezó a filmarse un argumento de Derba, *En defensa propia*, que se estrenó en el teatro Abreu el sábado 14 de julio. En esta película hicieron su debut para la pantalla cinematográfica tanto la misma Derba, como una principiante que haría una larga carrera en el medio fílmico, la joven Sara García, quien entonces estudiaba, daba clases y vivía en el Colegio de Las Vizcaínas.

La siguiente película de la compañía fue *Alma de sacrificio*, que se filmó de mayo a junio y fue estrenada en el Abreu el 20 de julio de 1917, con fotografía de Rosas y la dirección de Joaquín Coss, como en el primer caso, pero con argumento del escritor José Manuel Ramos. Esta cinta también fue protagonizada por Mimí Derba.

La tercera, *La tigresa*, fue realizada en agosto y estrenada en septiembre de 1917; el papel principal corrió a cargo de Sara Uthoff y se dice que la Derba dirigió al grupo de actores. La penúltima cinta de la empresa fue *La soñadora*, con argumento, dirección e interpretación de Eduardo "El Nanche" Arozamena y fotografía de Rosas. Se filmó en el mes de septiembre y se estrenó el 20 de noviembre, en el entonces muy moderno cine "Olimpia"; se consideró la producción artística más ambiciosa de la compañía.

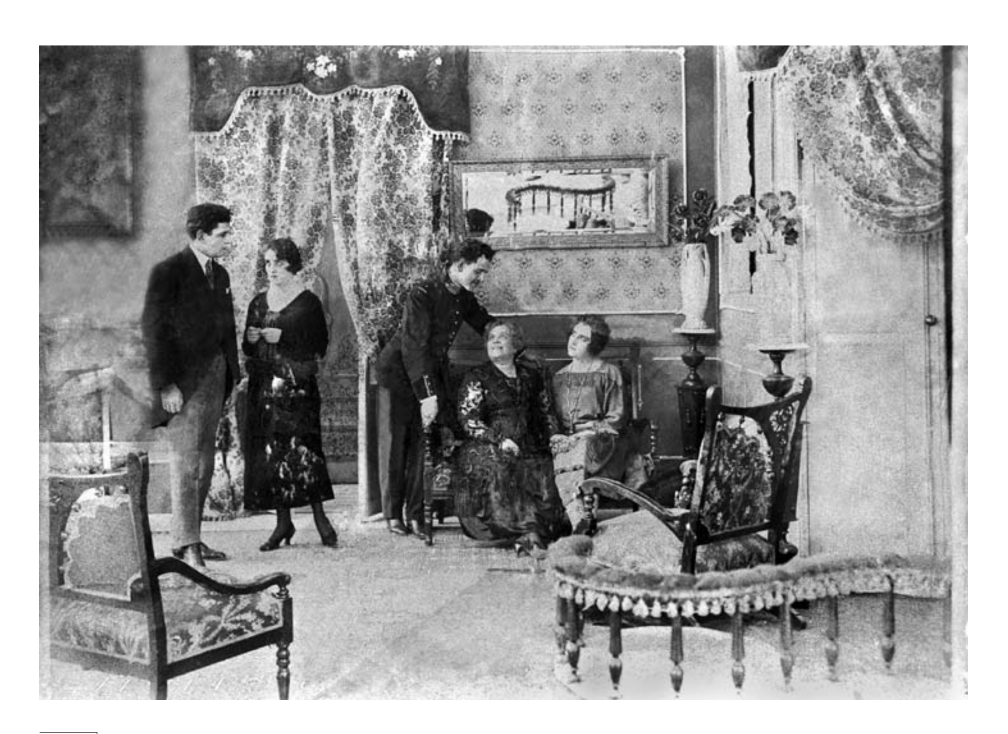
La última cinta de la Azteca Film fue *En la sombra*, estrenada el 13 de noviembre en el cine Olimpia, con fotografía de Rosas y argumento e interpretación principal de Mimí Derba, la cual no asistió al estreno de sus dos últimas películas, ya que el 31 de octubre había salido rumbo a Nueva York con Rosas para abastecer a la empresa de materiales e intentar vender allá sus mejores películas: *En defensa propia* y *La soñadora* (Miquel, 2000).

Durante su estancia en Nueva York, Derba concedió una entrevista para la revista *Cine Mundial,* donde comentó "que la razón principal por la que ella y Rosas incursionaron en la incipiente industria cinematográfica fue para propagar la verdad de un México culto, social y progresivo; a borrar el prejuicio, aquí tan arraigado, del México incivil, siempre rebelde, cada vez más atrasado; el México, en fin, del 'pelado' […]. Para lograrlo y convencer a los yanquis de que somos otros, de que en México hay algo más que hordas salvajes, hemos traído nuestras películas, y cuando el público las vea, cambiará seguramente de opinión" (Anónimo, enero de 1918).

Desafortunadamente, al regreso de Derba y Rosas al país los problemas económicos y los malentendidos se agudizan por lo que se dio la ruptura entre ambos; a fines de 1917 se separan. Derba regresaría al cine en los inicios de su época sonora como intérprete de la película *Santa*, al lado de Lupita Tovar, y trabajaría durante muchos años como actriz secundaria en películas como *México de mis recuerdos*, *Una carta de*

amor, *Flor silvestre*, *Salón México*, *Rosauro Castro*, *Dos tipos de cuidado*, etcétera; por su lado, como ya se mencionó, Enrique Rosas terminaría sus últimos trabajos, *El automóvil gris* (1919), y el documental *Emiliano Zapata, en vida y muerte* (1919), antes de morir de un infarto. La producción de 1917 de la Azteca Film, fue una de las más significativas del periodo silente.

La tercera excepción la constituye Germán Camus, empresario de origen español que se inició como exhibidor de películas y en el año de 1909 ya contaba con su propia distribuidora. Para 1918 produce su primer filme, *Santa*, de Luis Gonzaga Peredo Reyes (el cual era reportero y sería eventual publicista de Camus) y guión del afamado escritor naturalista Federico Gamboa. La filmación se llevó a cabo en el pueblo de Chimalistac y en algunos puntos de la Ciudad de México y para los inte-



Santa (Luis Gonzaga Peredo Reyes, 1918)
Fuente: CIEC.



José Manuel Ramos integrante del equipo de filmación de la Casa Camus
Fuente: CIEC.

riores se recurrió al patio del cine Olimpia. El papel de *Santa* fue interpretado por la actriz Elena Sánchez Valenzuela, recién llegada de Hollywood. Se dice que la película tuvo un costo de cuarenta mil pesos y ganancias por trescientos mil pesos (Ramírez, 1989: 97).

Al poco tiempo, Camus financió *Caridad*, basada en un argumento suyo y dirigida también por Peredo. Estimulado por el éxito económico de *Santa*, emprende la filmación de *La banda del automóvil o la dama enlutada* (1919), del debutante argentino Ernesto Vollrath, filmada en los talleres de la Sociedad Anunciadora Mexicana y que por desgracia aludía a los mismos hechos de la película de Enrique Rosas. Desafortunadamente, por motivos de censura, en este caso fueron eliminados cuatro capítulos. Su estreno fue acompañado de una espectacular campaña publicitaria en los pórticos de los principales salones de cine, en céntricas casas comerciales y en los propios talleres de la Casa Camus. (Anónimo, 5 de septiembre de 1919).

Después de su tercera película, Camus viaja con Vollrath a los Estados Unidos para comprar equipo eléctrico (reflectores, luces, una cámara, etcétera), ya que al convertirse en productor intentará el financiamiento de películas con carácter industrial, tratando de plasmar el nacionalismo posrevolucionario y de esta forma contrarrestar la intolerancia hacia México que era evidente en las imágenes vejatorias difundidas a través del cine estadounidense.



Emma Padilla en *Hasta después de la muerte* (Ernesto Vollrath, 1920)
Fuente: CIEC.

Para lograr su nuevo propósito, el empresario construyó los estudios Ediciones Camus en la cuarta calle de Revillagigedo, número 51, entre las de Ayuntamiento y Victoria, donde se trabajaba con luz de neón y reflectores. Aparte de las producciones mexicanas, ahí se colocaban los intertítulos de las películas estadounidenses.

En esos nuevos estudios se filmaron *Hasta después de la muerte* (Ernesto Vollrath, 1920), que contó con el apoyo de El Palacio de Hierro, y *Alas abiertas* (Luis Lezama, 1921) que al año siguiente fue adquirida por la Aywon Film Corporation para ser exhibida fuera de los mercados de habla española, pero que por desgracia fue mutilada.

Las siguientes tres películas financiadas por Camus fueron filmadas en 1921 y contaron con la dirección de Ernesto Vollrath; serían éstas: *Carmen*, que fue la ganadora de un concurso de guiones convocado por la productora y cuya escenografía fue proporcionada nuevamente por El

Palacio de Hierro; *En la hacienda*, donde se trató de representar una vasta alegoría rural y que contó con un reparto encabezado por la mencionada actriz Elena Sánchez Valenzuela, y *Amnesia* o *Dos almas en una*, cuyos exteriores se filmaron en el estado de Veracruz (Ramírez, 1989).

Las películas de Camus fueron adaptaciones de obras literarias de autores nacionales. *Hasta después de la muerte*, de Manuel José Othón; *Alas abiertas* de Alfonso Teja Zabre; *Carmen* de Pedro Castera y *Amnesia* a partir de un relato de Amado Nervo. Tan sólo *En la hacienda* se basaba en una zarzuela mexicana del jalisciense Federico Kegel, sobre la explotación de los campesinos y trataba de responder a la política agrarista fomentada por Álvaro Obregón.

Como parte de su intensa labor fílmica, Camus produjo uno de los documentales realizados a propósito de los actos políticos en torno a la conmemoración del Centenario de la Consumación de la Independencia: *Las grandes fiestas del Centenario*, también realizada en 1921.

Los recursos económicos de Germán Camus no fueron suficientes, debido sobre todo al hecho de no existir las respuestas concretas que esperaban por parte del público local, la feroz competencia estadounidense y al suponer que sus películas eran aceptadas sólo por consideración a su importancia como uno de los más influyentes distribuidores de cine en México.

Por último, al no lograr incursionar en el mercado extranjero, Camus decidió liquidar su empresa y seguir siendo el distribuidor más importante de los filmes europeos. Cabe mencionar que ocasionalmente produjo cortometrajes, como *Así es México* (1931), inspirado al parecer en la visita de Eisenstein en México y en la Campaña Nacionalista.

Los estudios Camus siguieron funcionando por algún tiempo, así como el trabajo de colocación de intertítulos en español para las películas importadas por el empresario; para 1926 las instalaciones de lo que habían sido uno de los primeros estudios cinematográficos en México se habían convertido en un taller mecánico (Pérez, 1985).

En el contexto antes descrito, el caso de Miguel Contreras Torres merece una atención especial, ya que incluso sería uno de los productores que continuarían su labor en el periodo sonoro. Fue uno de los empresarios trashumantes que llevaría el cine a pueblos y rancherías. Debido a los acontecimientos revolucionarios, se integró con las fuerzas villistas, donde al parecer alcanzó el grado de coronel; este hecho lo llevó a escribir un argumento autobiográfico con el nombre de *El caporal* (Rafael Bermúdez Zataráin, 1921), que refleja las costumbres y organización necesarias en una hacienda.

El esfuerzo y la perseverancia fueron una constante para que Contreras Torres aprendiera la actividad cinematográfica; con el paso del tiempo se convirtió en productor, director, argumentista y actor principal de la mayoría de sus películas, logrando plasmar el espíritu nacionalista de la época. Las primeras producciones de su periodo silente y del que sería el actor principal son: *El zarco* (José Manuel Ramos, 1920) en la que fue coguionista con Manuel Bermúdez Zataráin; después continuarían *De raza azteca*, 1921, que dirige y escribe el argumento con Guillermo Calles, y *El hombre sin patria* (1922) que también dirige y escribe el argumento (Ramírez, 1994).



Contreras Torres en *El hombre sin patria* (1922)
Fuente: CIEC.

Por último, otra relativa excepción de la regla, la constituye el singular caso de las hermanas Adriana y Dolores Elhers, quienes desde muy jóvenes se interesaron por la fotografía. Después de realizar un trabajo para Venustiano Carranza, entonces Presidente de la República, quien quedó impresionado por la labor de ambas hermanas, el Jefe de Estado les otorga la beca *Chaplin* para perfeccionar sus conocimientos de fotografía en Boston, Massachussets. Más adelante, durante un breve tiempo estudian cinematografía en los estudios de la Universal Film, ubicados en Nueva York (Cineteca Nacional, 1979).

A su regreso proponen la creación del Departamento de Censura y fundan el primer laboratorio fotográfico moderno del país. Adriana y Dolores filman al parecer en los años de 1920 y 1921 los cortos *Un paseo en tranvía en la Ciudad de México*, *Las aguas potables de la Ciudad de México y Servicio Postal en la Ciudad de México* y un documental de carácter antropológico sobre las pirámides de Teotihuacán y el Museo Nacional de Arqueología. También en 1921 Adriana realiza el documental *La industria del petróleo* y filma *Real España vs. Real Madrid*, registro de un partido de futbol, cinta en colaboración con su hermana. Cuando Álvaro Obregón ocupa la Presidencia, producen y dirigen una serie de noticieros llamados *Revista Elhers*, labor que llevarán a cabo de 1922 a 1929. Esos noticieros registraron muchos de los acontecimientos más importantes ocurridos en el país durante la década de los veinte (Cineteca Nacional, 1979 y Ciuk, 2009).

Concluida su labor como pioneras del cine femenino hecho en México, se trasladaron a Guadalajara para dedicarse al cultivo de la literatura y la poesía. Se sabe que Adriana falleció en 1972 y Dolores el 13 de febrero de 1983, ambas en Guadalajara, Jalisco. El caso de las hermanas Elhers resultó muy sintomático por el hecho de ser productoras y realizadoras de un cine documental de carácter seriado.

La labor de estos primeros empresarios cinematográficos sirve de ejemplo para mostrar un claro deseo de incluirse en el movimiento

de rescate y construcción de la Identidad Nacional empleando para ello el arte cinematográfico.

CRISIS DEL CINE MUDO DE ARGUMENTO (1923-1928)

Cuando aún faltaban algunos meses para que concluyera formalmente el periodo presidencial de Venustiano Carranza, la llamada Rebelión de Agua Prieta instaló en el poder a la famosa "Dinastía sonorense", integrada por los verdaderos estrategas del triunfo de las huestes constitucionalistas. Así, el México de la década de los veinte estaría signado por los métodos y las formas de gobierno de los caudillos Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles. A tan improvisados como aguerridos militares provenientes de las estepas del norte del país les correspondería, por un lado, "pacificar" la situación y a partir de ello sentar las bases del proceso de desarrollo e institucionalización; y, por el otro, enfrentar una política estadounidense bastante agresiva, consecuencia lógica del triunfo de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial.

En materia fílmica, el fin de la gran conflagración marcó el inicio de un desmesurado y desigual incremento en el comercio cinematográfico entre México y los Estados Unidos. En 1919 se instala en la capital mexicana una agencia de la Universal Film, misma que sería la vanguardia de la penetración definitiva de los productos fílmicos hollywoodenses en el mercado nacional (ver cuadro VII del anexo 2). Y en un proceso que parecía irreversible, México se irá transformando en el mercado de mayor consumo de películas estadounidenses en América Latina, desplazando de ese lugar a países como Brasil, Argentina y Chile.

En el lapso 1920-1924, los agentes de las grandes empresas hollywoodenses (Fox Film, United Artist, Goldwin Pictures) comienzan a llegar uno tras otro con el fin de disputarse, de manera franca y agresiva, el vasto mercado mexicano (De Usabel, 1982: 112-136). Con ello,



Adela Sequeyro y El Caballero Robert en *El hijo de la loca* (José S. Ortiz, 1923)
Fuente: CIEC.

Estados Unidos desplazará, a su vez, a los países europeos que exportaban sus productos fílmicos al territorio nacional.

En dicho periodo, la exportación de filmes de Estados Unidos a México ya es más fuerte en comparación con la de las naciones que le secundan.

Pero a partir de 1923, probablemente a consecuencia de la firma de los Tratados de Bucareli (que como resultado de la ayuda brindada por el gobierno estadounidense para sofocar las asonadas militares forzaron a la apertura casi total del mercado mexicano a los productos de procedencia norteamericana), las cifras de venta y exhibición se disparan de manera muy evidente (ver cuadros VIII y IX del anexo 2).

De más está decir que la invasión de cintas hechas en Hollywood serían de vital importancia en una estrategia claramente diseñada para imponer modas, costumbres y, en general difundir todo el sistema de



Adela Sequeyro en *Atavismo* (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1923)
Fuente: CIEC .

valores de lo que posteriormente sería llamado el American Way of Life. En unas cuantas décadas esa labor rendiría notables frutos, sobre todo en los sectores urbanos y de clase media.

Otra de las consecuencias de ese desmesurado crecimiento en las exportaciones de cine estadounidense, que sin duda coadyuvó poderosamente a incrementar el número de salas, fue la reorganización de la UECC, que el 23 de abril de 1923 cobró mayor fuerza y se aglutinó bajo el rubro de Sindicato de Empleados Cinematografistas del Distrito Federal (SECDF), cuyo primer secretario general fue Alfonso Villegas. A partir de su fundación, el SECDF contó con ramificaciones en varias ciudades del interior de la República a las que se les dio el nombre de "Sucursales". En 1925, la "sucursal" de Tampico inició una huelga contra los empresarios de cine de dicha ciudad, quienes, según Catherine Macotela, "fueron obligados a firmar contratos colectivos de trabajo". Todo

ello colaboró a frustrar, aún más, los intentos por crear una industria fílmica autónoma y autóctona (Macotela, 1975: 61).

Para completar este panorama adverso, a partir de 1926 y hasta 1932 la industria mexicana en particular y la economía nacional en su conjunto sufren un nuevo desplome que a su vez provoca una notable disminución en casi todas las ramas de inversión de capital.

> Durante el periodo comprendido entre 1926 y 1932, la demanda y la producción disminuyeron, desaparecieron las ganancias y las nuevas inversiones descendieron notablemente. Esta contracción económica general tuvo consecuencias adversas para el sector industrial. Como se ha señalado, la demanda ya era de suyo peligrosamente baja y representaba un cuello de botella en el desarrollo de un mercado sólido para los productos manufactureros, situación que vino a agravarse aún más con



El cristo de oro (Manuel R. Ojeda y Basilio Zubiaur, 1926)
Fuente: CIEC.

la depresión económica. Las empresas tuvieron que reducir su producción, despedir trabajadores y sufrir considerables pérdidas. [...]. Eran varias las fuerzas que convergían en la contracción económica; algunas eran internas, mientras que otras afectaban al mundo entero y escapaban por tanto al control de México. En lo que se refiere a las causas internas, el conflicto político y la organización de la clase obrera contribuyeron a reducir aún más la confianza de los inversionistas, que de esta manera reforzaban su convicción de que no resultaba conveniente que arriesgaran sus capitales en nuevos desarrollos manufactureros. Respecto del panorama internacional, el sector de las exportaciones [...] comenzó a retraerse bajo el peso combinado de la caída en los precios de exportación y la salida de territorio mexicano de las compañías extranjeras que hasta entonces habían imperado en la industria petrolera (Haber, 1992: 187-188).

En suma, debido a factores tanto intra como extra cinematográficos, los cineastas mexicanos terminaron siendo incapaces de competir contra Hollywood en sus propios terrenos y con sus propios métodos: la producción de un cine "de calidad" sumamente divertido, y el desarrollo de un Star System suficientemente atractivo.

Las cifras parecen hablar por sí mismas: entre 1923 y 1928 se producen solamente 46 cintas de largometraje (un escaso promedio de ocho películas por año), de las cuales ninguna obtuvo, como sí lo habían obtenido *Santa* o *El automóvil gris*, un considerable éxito en taquilla. Si algo caracterizó a esta época de crisis y abatimiento del cine mudo de argumento es que, ante el fracaso de los intentos por crear una industria con sede en la capital del país, algunos directores-productores intentaron una posibilidad aún más suicida: hacer un cine para consumo estrictamente regional, lo que se tradujo en el surgimiento de una regular cantidad de películas "provincianas", hechas sobre todo en los estados de Veracruz, Puebla, Tlaxcala, Michoacán y San Luis Potosí, cintas que



Carlos Villatoro y Clara Ibáñez en *El tren fantasma* (Gabriel García Moreno, 1927)
Fuente: CIEC.

aunque continúan a su modo las tendencias del "nacionalismo cinematográfico", son en realidad ejemplos de un cine improvisado y más bien *amateur* (ver cuadros X y XI del anexo 2).

Al parecer, la excepción de esa regla estaría constituida por tres casos. El primero de ellos *El tren fantasma* y *El puño de hierro*, cintas realizadas en la ciudad de Orizaba, Veracruz y debidas a la iniciativa de Gabriel García Moreno que cuando menos revelaron a un cineasta con pleno dominio de la técnica cinematográfica, lo que le permitió expresar muy bien temas que ya reflejan la influencia muy directa del cine hollywoodense de aventuras.

El segundo de ellos es la continuidad del trabajo que venía desempeñando Miguel Contreras Torres, que se vuelve el "hombre orquesta",

GLORIA A LOS AVIADORES MEXICANOS

HOY TEATRO MEXICO HOY

HOY gran estreno de la película patriótica nacional:

- ¡¡AGUILUCHOS MEXICANOS!! -

Película dedicada a glorificar a nuestros aviadores muertos en la conquista del aire

Protagonistas: SIDAR – CARRANZA – ROVIROSA FIERRO – PACHECO – LINDBERGH

Anuncio de *Aguiluchos Mexicanos* (Miguel Contreras Torres, 1924)
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

al convertirse nuevamente en el productor, director, guionista y actor de sus filmes; estos serían: *Almas tropicales* y *Oro, sangre y sol*, de 1923; *Aguiluchos mexicanos*, 1924, única en la que no participa como actor, y *El relicario*, 1926.

El tercero podría ser el de un relativo incremento en las producciones documentales, pero la mayoría de ellas resultaron de carácter oficial o en su defecto fueron apologéticas a las políticas establecidas por cada régimen en turno.

Ocupados como estaban con los grandes problemas nacionales (crisis económicas, rebeliones de todo tipo, amenazas del exterior), los gobiernos encabezados por los sonorenses prestaron poca atención a la cinematografía nacional: en ese sentido, no lograron desarrollar la participación estatal iniciada por el gobierno carrancista. Sin embargo, investigaciones y rescates llevados a cabo recientemente permiten suponer que, al menos en un primer momento, el gobierno de Álvaro Obregón se mostró preocupado por la situación de la cinematografía en México. Hacia principios de 1922, el entonces presidente comenzó a dictar una serie de medidas destinadas a prohibir la exhibición de las cintas estadounidenses que denigraban la imagen de México en el extranjero.

De manera casi simultánea, varias secretarías de Estado, sobre todo las de Industria, Comercio y Trabajo, la de Agricultura y Fomento, la de Educación Pública y la de Relaciones Exteriores, comenzaron a promover y/o patrocinar diversos documentales de largo, medio y cortometraje que, acogiéndose al "nacionalismo cultural", ofrecían la idea de un país moderno en el que ya imperaban la tecnología y la ciencia más avanzadas.

Ejemplo de ello serían la monumental película *México* (1922) y los documentales etno-antropológicos realizados por Manuel Gamio, *Población del Valle de Teotihuacán* (1922), y Miguel Othón de Mendizábal (*Fiestas de Chalma*, 1922). Según Aurelio de los Reyes, la cinta intitulada con el nombre del país debió estar integrada por tres partes: *México oficial*, *México colonial* y *México contemporáneo* (dividido a su vez en *México comercial y moderno* y *México industrial*). Dicha cinta, filmada a iniciativa de Miguel Alessio Robles, secretario de Industria, Comercio y Trabajo y atribuida a Fernando Orozco y Berra, duraba la friolera de siete u ocho horas y fue presentada en España y Francia.

La Filmoteca de la UNAM ha logrado rescatar fragmentos de *México industrial*, mismos que incluían reportajes fílmicos de diversas empresas: la Compañía Industrial de Atlixco, S.A., la Cervecería Cuauhtémoc, S.A., la Compañía Vidriera de Monterrey, S.A., la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, S.A., Clemente Jacques y Cía., Compañía Minera de Peñoles, S.A., Cananea Cooper Co. y Mineral de Pachuca, entre otras. Los fragmentos rescatados se refieren sobre todo a las actividades de la Compañía Industrial de Atlixco, S.A., importante fábrica de textiles.

Llama la atención que se filmara una cinta sobre dicha empresa toda vez que, de acuerdo con Jaime Tamayo, durante el régimen de Obregón la industria textil, sin duda la rama más significativa de esa época, sufrió una profunda crisis y fue el sector económico que padeció el mayor número de huelgas (Tamayo, 1987: 204-215).



Adela Sequeyro y otros en *Los compañeros del silencio* (Basilio Zubiaur, 1925)
Fuente: CIEC.

También según De los Reyes, auspiciados por la Secretaría de Agricultura y Fomento y la de Educación Pública, los citados antropólogos Gamio y Othón de Mendizábal realizaron sendos documentales "científicos" sobre la zona y habitantes de San Juan Teotihuacán y acerca de los ritos de la peregrinación al pueblo de Chalma [a propósito del cine durante el periodo obregonista véanse los respectivos estudios de Aurelio de los Reyes (1992: 58-69 y 1992a: 40-43; 1991: 105)].

Y se sabe que hacia fines de 1922, el propio Obregón mandó construir unos flamantes estudios y foros para que en uno de ellos desarrollara su promisoria carrera fílmica Jesús Hermenegildo Abitia, quien había sido el documentalista oficial del ejército constitucionalista. Los Estudios Abitia, del que fue propietario y constructor el propio Jesús Hermenegildo Abitia, llevaron el nombre de México Cine o Chapultepec, se encontraban en el Paseo de la Reforma, lugar que sería ocupado después por el cine Chapultepec.

Dicha construcción estaba formada por varias paredes y techos de cristal, contaba con algunas cortinillas movibles por secciones para graduar la luz del día, al estilo del *atelier* que Georges Méliés levantó en Montreuil, Francia. Fue también la Escuela de Arte y Fotografía, y, como se verá en otro capítulo, después fueron los Estudios Chapultepec para finalmente quedar convertidos en los Estudios de la Nacional Productora, compañía encabezada por Gustavo Sáenz de Sicilia (Pérez, 1985).

Todo este impulso al cine estatal de propaganda se perdió debido a razones de orden extra cinematográfico: la rebelión delahuertista, que ocuparía toda la atención de los dirigentes gubernamentales; la firma de los Tratados de Bucareli; la cada vez más próxima sucesión presidencial, entre otros.

En relación con su inmediato antecesor, el régimen encabezado por Plutarco Elías Calles sería mucho más cauto. Únicamente se sabe de dos películas en las que intervinieron instancias estatales: una de tipo documental (*México militar*, 1925, patrocinado por la Secretaría de Guerra y Marina y que acaso formaba parte del proyecto comentado con anterioridad) y otra de ficción, *El coloso de mármol* (1928), cinta anticristera financiada por el Instituto de Geografía Nacional y realizada por Manuel R. Ojeda.

Paralelamente, durante el periodo 1923-1929 y respaldada de varias maneras por el propio Estado, surge y comienza a desarrollarse en México la industria cultural radiofónica que, siguiendo la vocación nacionalista, promueve actores, compositores, cantantes vernáculos, músicos y locutores que después adquirirán renombre internacional y que, en la etapa sonora, surtirán al cine mexicano de varios de sus elementos más destacados. (Acerca de la génesis y evolución de la industria radiofónica y sus nexos con el Estado, véase: Mejía, 1972; Sánchez, 1984; y Llano y Morales, 1985).

Los productores fílmicos mexicanos o los que aspiraban a serlo, quedaron pues prácticamente desamparados: ni siquiera se atrevían a cla-

mar públicamente por una participación estatal que realmente los motivara. Resulta sintomático que en ninguna de las compilaciones y antologías de testimonios periodísticos referidos al cine, aparezca alguna queja o cuestionamiento al escaso apoyo brindado por los regímenes de Obregón y Calles a la cinematografía nacional (cf. Almoina, 1980; y Miquel, 1993).

Un somero análisis de la escasa producción fílmica de este periodo de crisis profunda revela, simplemente, otra serie de tentativas irregulares, inconexas y de mínima inversión. Se trataba de un cine que parecía filmarse por inercia y que sólo por ello se negaba a morir. (ver cuadro XII del anexo 2).

Hacia fines de 1928 la deprimente situación parecía darle la razón al filósofo oaxaqueño José Vasconcelos, quien durante su gestión como secretario de Educación Pública del gobierno obregonista (1921-1924) había impulsado el majestuoso arte pictórico de los muralistas (José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Máximo Pacheco, Amado de la Cueva, Jean Charlot, Fernando Leal), y en cambio había declarado públicamente su aversión al cine de ficción considerándolo un producto cultural "típicamente norteamericano" que por lo tanto carecía de posibilidades para desarrollarse plenamente en un país como México.

Según lo demostrado por Ángel Miquel, el entonces Secretario de Educación Pública sí pretendió, en cambio, dar un gran impulso al cine documental, mismo que se tradujo en la producción de algunas cintas científicas y didácticas que, al mismo tiempo, estaban destinadas a contribuir a la "propaganda cinematográfica a favor de México" (Miquel, 1993a: 54-57).



Capítulo IV

Primeras organizaciones empresariales: las bases de la industria y la participación estatal (1928-1936)



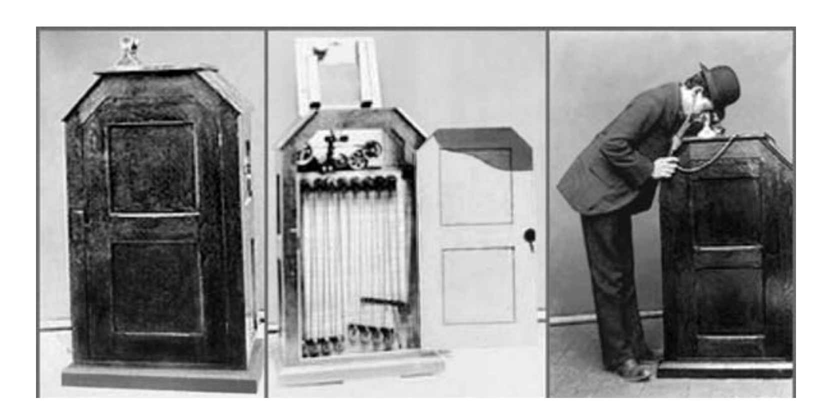
Emilio Portes Gil (al centro)
en la filmación de *Judas* (Manuel R. Ojeda, 1936)
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

La estética del cine mexicano se funda en su semejanza con la vida ideal de sus espectadores, la costumbre suele ser el otro nombre de la belleza y las imágenes redescubren el punto de vista entrañable sobre los paisajes circundantes.

- Carlos Monsiváis

LA LLEGADA DEL SONIDO Y SUS CONSECUENCIAS (1928-1929)

Condicionado por las corrientes científicas y naturalistas de finales del siglo pasado, el cine nació con una marcada vocación de reproducir la realidad de la manera más fiel posible. Eso quiere decir que el nuevo medio surgió con la pretensión de captar o difundir no sólo imágenes en movimiento, sino también sonidos, diálogos, colores y dimensiones espaciotemporales en emulación y aun superación del espectáculo teatral. Prueba de ello serían algunos de los intentos de cine sonoro anteriores a 1895, año en el que se suele dar por nacido el cine como nueva forma de espectáculo: el Kinefotógrafo de Thomas Alva Edison y William Kennedy Laurie Dickson que, según testimonios de la época, era una especie de Kinematoskopio con sonido asincrónico; el Fonoscopio de disco del francés Georges Demeny, que conjugaba el Fonógrafo y el Fonoscopio de proyección y que, según su inventor, funcionaba de manera sincrónica, y el Kinetoscopio Parlour de Edison y Dickson, un Kinematoscopio sincronizado con Fonógrafo que a partir de 1894 sirvió a sus inventores como principal atractivo de los Peepshows Parlors en Nueva York.



Kinetoscopio de Edison Parlour
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com/_bvzZqgf6o/SfClbnJ5GrI/AkbbCuDV9VE/s400/Kinetoscopio.jpg, 5 marzo 2010.

Sin embargo, una serie de fenómenos técnicos, estéticos y comerciales mantuvieron al cine durante varios años en condiciones "silenciosas" y, generalmente, en blanco y negro. Nada de eso perturbó el desarrollo de una inventiva empeñada en dotar a los filmes de sonido y color. De manera franca o en el anonimato, científicos, ingenieros y simples aficionados fueron marcando hitos en un proceso que no se detuvo hasta que el cine asombró de nuevo a sus espectadores: ¡las pantallas también eran capaces de emitir ruidos, diálogos y canciones! Huelga decir que el mencionado proceso ocurrió sobre todo en los países que en breve tiempo se habían convertido en potencias cinematográficas.

Vale la pena referir aquí algunos de esos hitos. Entre 1897 y 1912, inventores como el danés Valdemar Poulsen, los franceses León Gaumont, Clement Maurice, Henry Joly y August Baron; los alemanes Ernest Walter Ruhner, Oscar Messter y Guido Seeber; los ingleses Ernest Augustin Lauste, William Duddell y Cecil Hepworth; los estadounidenses Alva Edison, Lee de Forest y James Withman; el italiano Nicola Magninco, y algunos más, patentan o dan a conocer una serie de artefactos que pretenden mezclar imágenes y sonidos. Como en el caso del Cinematógrafo y demás inventos, la historia pareció repetirse y México empezaría a con-

vertirse en simple receptáculo de "las maravillas" del cine sonoro primitivo. Ejemplo de ello es el dato encontrado por Luis Reyes de la Maza, según el cual en junio de 1912 el Teatro Colón de la capital mexicana ofreció algunas funciones del Cronophone de Gaumont mismas que fracasaron debido a los sistemas rudimentarios de exhibición (Reyes, 1973: 18).



Cronophone de Gaumont
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/_RablEqYr_g4/Sdn-KpCzh7I/A/Mm-Fos0WTYM/s400/gaumont1b.jpg, 5 marzo 2010.

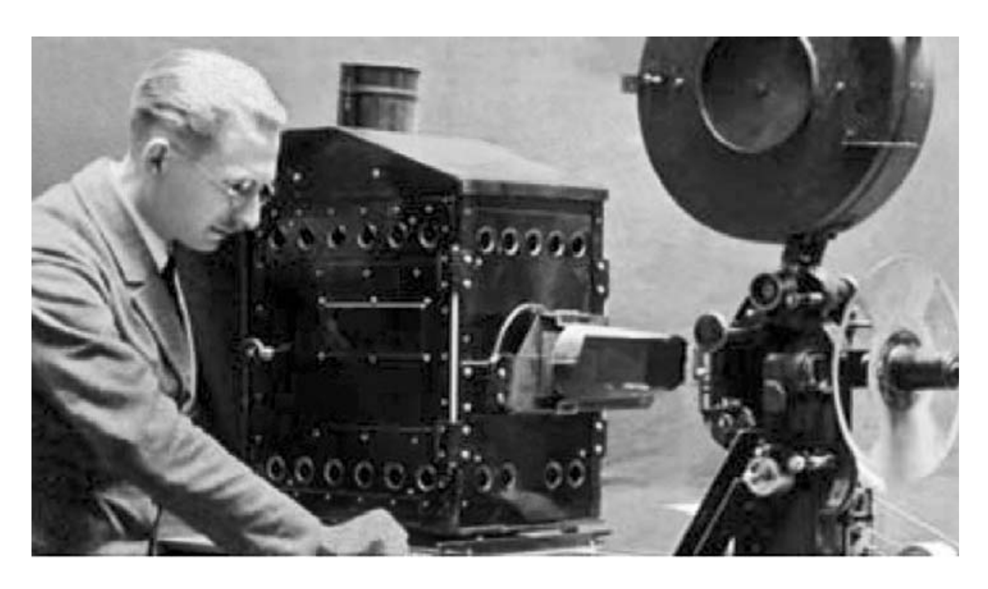
Mientras tanto, otros cineastas, más interesados en las posibilidades artísticas y expresivas de la imagen fílmica logran, en el mismo lapso 1897-1912 una codificación de las formas narrativas, lo que equivale a decir que desarrollan todo un "lenguaje cinematográfico", integrado en lo fundamental por la escala de planos, el montaje y los movimientos de cámara. Cabe señalar que la noción de "lenguaje cinematográfico" ha sido objeto de un profundo debate entre los estudiosos del análisis textual y semiológico de la imagen fílmica.

Véase, por ejemplo, a Nöel Burch y Jenaro Talens; estos autores sostienen la inexistencia de un "lenguaje cinematográfico" propiamente dicho: todas las supuestas reglas de la narración fílmica, estructuradas a partir de los elementos de tal "lenguaje" no son otra cosa que una serie de convenciones a las que ellos denominan bajo el genérico de "Modo de representación institucional" (Burch, 1987 y Talens, 1986).

Sublimando la carencia de sonido, los primeros grandes maestros del cine, con David Wark Griffith a la cabeza, inauguran un "arte fílmico mudo" que habrá de consolidarse en la década de los veinte a través

de las obras de Charles Chaplin, Buster Keaton, Erich von Stroheim, Frederick W. Murnau, Fritz Lang, Sergei M. Eisenstein, Dziga Vertov, Abel Gance, etc. Ese "arte fílmico mudo" ofrece extraordinarias ambivalencias: desde el punto de vista estético, logra que el "lenguaje fílmico" se desarrolle hasta sus últimas consecuencias, y desde la perspectiva del interés comercial, permite que el cine norteamericano-hollywoodense no sólo asegure su mercado interno, compuesto en buena parte por emigrados, sino que alcance plena hegemonía a escala mundial.

Pero todos los experimentos sonoros llevados a cabo entre 1914 y 1918 por inventores como Catherine von Modelar, William H. Bristol, Lorenzo Cevilli, D.V. Mihaly, Theodor W. de Case, Earl J. Sponable y el ya citado Lee de Forest, comienzan a concretarse y desarrollarse a partir de 1919 en las diversas patentes de sistemas sonoros como el Phono-Film del propio De Forest, el Tri-Ergon de los alemanes Hans Voght, Joe Engl y Josseff Maslone, el Movietone de De Case y Sponable, y, sobre todo, el Vitaphone diseñado por los ingenieros de la General Western Electric.



The "Eisenkiste" (Iron Box): Proyector con sonido Tri-Ergon en 1922
Fuente: http://www.filmportal.de/df/93/Artikel, 7 enero 2010.

El impulso que llevará a dotar de sonido integrado al cine había incluso abarcado a países como México: a partir de 1917, inventores como Indalecio Noriega Colombres, Daniel Sada y Miguel de J. Bernal comenzaron a patentar artefactos como el Sincronofonógrafo, mismos que se ofrecían como síntesis entre la imagen fílmica y diversas formas de sonorización (De los Reyes, 1977: 70-71).

El perfeccionamiento de la mayoría de los sistemas sonoros citados coincide con la etapa de mayor "pureza visual" de la expresión cinematográfica (*Una mujer de París* y *La quimera del oro* de Chaplin; *El moderno Sherlock Holmes*, *Las siete oportunidades* y *El rey de los cowboys*, de Keaton; *Avaricia, La viuda alegre y La marcha nupcial*, de Von Stroheim; *El último* y *Fausto*, de Murnau; *Las tres luces* y *Los nibelungos*, de Lang; *La huelga* y *El acorazado Potiomkin*, de Eisenstein; los noticieros *Cine-Verdad*, de Vertov; *Napoleón*, de Gance), "pureza" que, paradójicamente solicita el sonido para el logro del medio de expresión diríase perfecto.



Avaricia (Von Stroheim, 1924)
Fuente: http://www.canaltcm.com/myfiles/gallery_images/0000/5171/imported_image_programme.jpg, 5 marzo 2010.

El sonido se hace, pues, necesario, pero los magnates hollywoodenses temen que la barrera idiomática convierta a su imperio del celuloide en meros escombros, ya que el fenómeno puede permitir el desarrollo de industrias fílmicas autóctonas en regiones sometidas a su hegemonía comercial: América Latina, Asia y buena parte de Europa.

Por otra parte, los estudios, que por entonces aglutinaban en sí mismos todas las actividades cinematográficas de forma vertical (producción, distribución y exhibición), se vieron obligados a realizar grandes inversiones para adaptarse a la nueva tecnología del registro del sonido. Las cámaras de cine, para asegurar una buena sintonización entre la banda sonora y la de imagen, pasaron a rodar a 24 fotogramas por segundo, lo cual implicó también la reforma de las salas de exhibición.

La aparición del sonoro también supuso la necesidad de cambiar la estructura financiera de Hollywood, por lo que el control de la industria se pierde definitivamente para las empresas puramente cinematográficas, y se concentra en manos de la banca y la industria electrónica.



Vitaphone
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://www.lessignets.com/signetsdiane/calendrier/images/aout/6/VitaphoneDemo51.jpg, 5 marzo 2010.

En tal contexto surgen nuevas contradicciones: la General Western, desesperada por vender su patente del Vitaphone, hace coincidir sus intereses con los de una empresa fílmica también desesperada: la Warner Brothers. Fundada en 1913 por los integrantes de la familia Warner, otrora dueños de salones cinematográficos, la empresa se había consolidado

durante la primera guerra mundial gracias a la promoción de filmes de propaganda bélica.

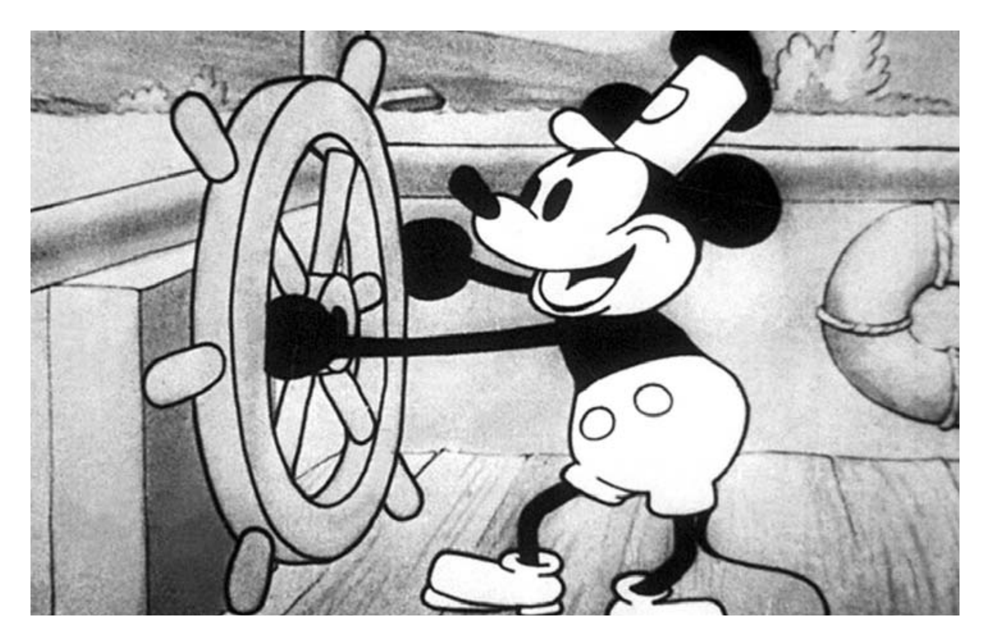
Después de absorber a la Vithagraph y de registrarse como Warner Brothers, la pujante productora sufre, según la versión oficial, una aguda crisis financiera que no le deja más alternativa que probar suerte con el sonido y el ofrecimiento de la Western aparece entonces como un hecho providencial para poder recuperarse. Durante los primeros meses de 1926, los estudios de la Warner se acondicionan para la realización de una película con música y efectos sonoros logrados con el sistema Vitaphone: *Don Juan*, dirigida por Alan Crosland, protagonizada por John Barrymore y Mary Astor y con diez rollos de duración.

Con su éxito de público, la cinta sirve de experimento o borrador para otras dos obras filmadas en 1927 por el mismo Crosland para la Warner, *Old San Francisco*, con Dolores Costello y Warner Oland, y *El cantante de jazz* (*Jazz Singer*), con Al Jonson y Mae McAvoy, que tras su estreno efectuado el 5 de octubre de 1927 en Nueva York, resultaría, en rigor, la primera cinta sonora de enorme triunfo taquillero. Esta obra, tan mediocre como popular, marcaría el inicio de un proceso irreversible y vertiginoso, obvio resultado de la feroz competencia que desencadenó el éxito de las cintas de la Warner.



Anuncio de *Old San Francisco* (Alan Crosland, 1927)
Fuente: http://fan.tcm.com/_Dolores-Costello-Old-San-Francisco-1927/BLOG/1926357/66470.html, 5 marzo 201.

De la producción fílmica norteamericana de 1929, integrada por alrededor de 500 largometrajes, el 57 por ciento fueron ya sonoros; un año antes se había filmado *Luces de Nueva York* (*Ligths of New York*) de Bryan Foy, anuncia-



Steamboat Willie (Ub Iwerks, 1928)
Fuente: http://blogs.formulatv.com/iris/steamboat-willie/, 5 marzo 2010.

do como el "primer film ciento por ciento sonoro", y Walt Disney había producido su primera película sonora de dibujos animados: la exitosa *Steamboat Willie*. En pocas palabras, el sonoro se atribuía a Hollywood y desde allí se impondría al resto del mundo (García Riera, 1993).

Entre 1927 –año en que se exhiben en el Teatro Colón (rebautizado como Cine Imperial) una serie de cortos realizados con el sistema Phonofilm de Lee De Forest– y mayo de 1929 –fecha en que se estrenan en la Ciudad de México las cintas sonoras *Submarino,* de Frank Capra y *La última canción* (*The Singing Fool*), con Al Jolson–, México accede de manera definitiva a la nueva modalidad cinematográfica.

Pero si desde 1923-1924 la estética fílmica parecía anunciar o demandar el sonido integrado con la imagen, cuando éste llegó tuvo efectos que en su momento se consideraron atentatorios contra el arte de la cinematografía. Las condiciones rudimentarias y defectuosas con las que se comenzó a explotar la innovación sonora, devolvieron al cine a su época

de marcada herencia teatral. Las técnicas del montaje y del movimiento de la cámara parecieron quedar sepultadas tras la necesaria imposición del uso de cámara fija, planos sostenidos, exceso de diálogos y canciones y sujeción al rodaje en estudios.



Marlene Dietrich en *El ángel azul* (Joseph von Sternberg, 1930)
Fuente: http://images.google.com/imgres?imgurl=http://paisajedeformacion.net/wp-content/uploads/2009/01/1930-04-01-marlene_dietrich-, 5 marzo 2010.

Afortunadamente,este marasmo empezaría a ser superado a partir de 1928, ello gracias a una serie de películas –*Hombres de antaño*, de Raoul Walsh; *The Gambels*, de Michael Curtiz; *Melodía de Brodway*, de Harry Beamont; *Murder*, de Alfred Hitchcock, *Bajo los techos de París*, de René Clair; *¡Aleluya!*, de King Vidor; *El ángel azul* de Joseph von Sternberg; *La edad de oro*, de Luis Buñuel; *M o El vampiro de Dusseldorff*, de Fritz Lang y algunas más– que comenzarían a utilizar el sonido (y aun el silencio) como un medio de enriquecimiento para la expresión fílmica. A partir de entonces, las opciones narrativas del cine se abrieron hacia posibilidades infinitas (Gubern, 1973 y Jeanne y Ford, 1974).

Esta visión del cine como un producto rentable contribuyó a la realización de cada vez mejores películas, haciendo avanzar el lenguaje cinematográfico, ya que el público demandaba mejores historias. Todo ello animaba a las empresas a invertir en esta industria.

Pero el triunfo comercial de *El cantante de jazz* también determinó una intensa lucha entre los poderosos grupos industriales dueños de las patentes y sistemas sonoros. A los sistemas antes señalados se irían agregando otros como el RCA-Phothopone, el Mesitertone, el Elang-Film, el Tobis-Tri-Ergon



Logo de Victor Talking
Fuente: http://www.warbaby.com/fedorapix/adVictrola1920.jpg. 6 marzo 2010.

y varios más. Y, en los que sería un complejo proceso de monopolización, las industrias fílmicas de Estados Unidos y Europa comenzaron a subordinarse al capital financiero-bancario y al gran capital de la industria electrónica.

Las contradicciones no se hicieron esperar: luego de una etapa de feroz competencia, las tres empresas más poderosas (RCA, Western Electric y Tobis) firman en junio de 1930 los "Acuerdos de París", que establecen el libre intercambio de licencias y patentes, además de la proyección de películas por cualquier aparato de exhibición, sin importar el sistema de registro adaptado, hecho que facilitaría las tareas experimentales y la comercialización de sistemas inventados al margen de la vorágine competitiva o monopolista.

LA ALTERNATIVA HOLLYWOODENSE: DESARROLLO Y CRISIS TEMPRANA DEL CINE "HISPANO" (1929-1936)

Coincidiendo con el éxito internacional de *El cantante de jazz*, las grandes empresas fílmicas hollywoodenses y algunas "menores" comienzan

a diseñar una agresiva política de financiamiento, con el claro objetivo de preservar su hegemonía comercial en muchos países del mundo, incluido México, al que ya se consideraba parte de los mercados "natuales" del cine estadounidense.

Pero la incorporación del sonido trajo cambios en la industria. Ya no bastaba con ser fotogénico, sino que la voz tenía que cumplir unas expectativas. En el cine estadounidense muchos actores de origen extranjero vieron reducidas sus posibilidades de triunfar en Hollywood, pues su acento no se ajustaba a las exigencias de los personajes, por lo que se vieron relegados a interpretar papeles muy concretos.

Como una inteligente medida de protección cultural, el gobierno mexicano decretó que las cintas sonoras extranjeras tenían que venir subtituladas. Esta medida y el alto índice de analfabetismo imperante no sólo en México –según cifras oficiales, en 1930 había 65 por ciento de iletrados entre la población de 6 años o más–, sino en el resto de América Latina, obligaron a modificar la estrategia. De esta manera da principio la producción de una serie de cortos y largometrajes en castellano y otros idiomas. Las cintas en castellano o "hispanas" eran en su mayoría versiones en dicho idioma de otras habladas en inglés y estaban destinadas, obviamente, a cubrir la amplia demanda de los países de Iberoamérica. Para hacerlas, se emplearon escritores, actores, cantantes y técnicos de procedencia española o latinoamericana.

Ese cine "hispano", por fuerza híbrido en la medida de la diversidad nacional (y aun regional) de quienes lo hacían, pronto dio muestras de su incapacidad para satisfacer la verdadera demanda del público para el que estaba programado. Tal demanda parecía conformarse con el simple hecho de ver y escuchar en las pantallas los temas y las formas (acento idiomático incluido) de su identidad cultural. (El proceso histórico del "cine hispano", filmografía exhaustiva incluida, puede verse en Heinink y Dickson, 1990).

Luego de la realización de una buena cantidad de cortos en castellano, con los que el sonido se experimentó a través de canciones, declamaciones y

breves *sketches* cómicos, en 1929 se filman los primeros largometrajes "hispanos": *Sombras habaneras*, producida por el cubano René Cardona André (quien después desarrollaría su carrera en México), realizada por el estadounidense Cliff Wheeler e interpretada por el propio Cardona, Jacqueline Logan y Paul Ellis, y *Sombras de gloria*, producida por la Sono-Art Productions, dirigida por Andrew L. Stone y protagonizada por el chileno-argentino José Bohr Elzer (quien también haría carrera en territorio mexicano), Mona Rico (María Enriqueta Valenzuela, mexicana) y el chileno Ricardo Callol.

Un tanto al margen de esas primeras muestras de cine "hispano", cuando menos otras tres películas de ambiciones sonoras fueron producidas y filmadas en ese mismo año por mexicanos emigrados a los Estados Unidos: *Dios y ley*, largometraje realizado en el estado de California por Guillermo "El Indio" Calles (de antecedentes en el cine mudo mexicano), con él mismo y Carmen Guerrero, cinta que, en rigor marca los prolegómenos del cine sonoro mexicano; el corto experimental *Gitanos*, al parecer dirigido



Carmen Guerrero y Guillermo "El Indio" Calles en *Dios y ley* (Guillermo "El Indio" Calles, 1929). Fuente: CIEC.

para la RKO por Jesús "Chano" Urueta, con Emilio "El Indio" Fernández y "Margo" (Margarita Guadalupe Castillo Boldao, cantante-bailarina), y el mediometraje *Sangre mexicana*, dirigida por Romualdo Tirado, y producida por los hermanos Roberto y José de Jesús Rodríguez Ruelas con un sistema sonoro de su propia invención que, según afirmara éste último, tenía la ventaja de ser sumamente liviano: pesaba alrededor de 12 libras, mientras que otros llegaban a pesar hasta 200 o más (Romero, 1983: 19-22).

Al parecer, *Sangre mexicana* tuvo mucho éxito al ser presentada en mayo de 1931 en una sala de Los Ángeles, California. Poco tiempo después, el sistema de los hermanos Rodríguez podría comercializarse gracias a los "Acuerdos de París". Todas esas experiencias integran una especie de pre-historia del cine sonoro en castellano que finalmente repercutiría en el desarrollo de la cinematografía mexicana.

En el bienio 1930-1931, las empresas hollywoodenses producen una considerable cantidad de películas en castellano, con las que pretenden seguir invadiendo los mercados de América Latina y España. Sin embargo, el fracaso comercial de esos productos determina una crisis temprana del cine "hispano" que se traducirá en un abrupto descenso en la producción (de 67 filmes producidos en 1930, se pasa a tan sólo 6 en 1939), hasta su desaparición total (ver cuadro XIII del anexo 2).

La mencionada crisis abriría una coyuntura favorable a los intereses de quienes deseaban, pese a todo, fundar industrias nacionales en países como México, Brasil, España y Argentina, las "potencias" del mundo iberoamericano, y por lo tanto las únicas naciones capaces de llevar a cabo la empresa.

FUNDACIÓN DE NUEVAS EMPRESAS FÍLMICAS Y PRIMEROS ENSAYOS SONOROS (1928-1930)

El magnicidio del general Álvaro Obregón Salido, ocurrido el 17 de julio de 1928, marca sin duda uno de los hitos en la historia del México post-revolucionario. Canceladas las posibilidades del sistema caudillista

representado por Obregón, y sumergido en una profunda crisis económica –que se agudizaría con el crack del 29-33, iniciado en Estados Unidos– y en una especie de vacío de poder, el país "salió nuevamente a la búsqueda de una fórmula política que le permitiera desarrollarse sin necesidad de hacer de las guerras civiles la esencia de la política mexicana" (Medin, 1988: 28).

Dicha fórmula, acaso la única posible en aquel momento, fue el llamado "Maximato callista" que, en primera instancia, "constituye una fase de transición en el recorrido de la institucionalización del poder, en la que el caudillismo como forma de liderazgo político nacional y la figura de [Plutarco Elías] Calles, ya expresidente, se erigió en el artífice del proceso de rearticulación de la coalición revolucionaria, conformando un régimen en el que reinar y gobernar recaerían en dos personas distintas, lo que motivó un conflicto permanente por la delimitación de las esferas de poder" (Peschard, 1986).

El "Maximato", que también implicó la fundación de una poderosa organización política –el Partido Nacional Revolucionario, convertido después en Partido Nacional de la Revolución Mexicana y en Partido Revolucionario Institucional– que gobernaría hasta el año 2000; abarca aproximadamente los años 1928-1935, etapa que en la historia de la cinematografía mexicana coincide casi plenamente con el periodo de transición del mudo al sonoro y el correspondiente establecimiento de las bases sobre las que se construyó, por fin el sector productivo de la industria fílmica. (Sobre la génesis y desarrollo de esa maquinaria política, véase: Furtak, 1974 y Garrido, 1989).

Si la crisis del cine mudo mexicano había tocado fondo justamente en el convulso 1928, ello no fue obstáculo para que la revista especializada *Cine Mundial* de octubre del año citado publicara la noticia de la fundación de la Asociación Cinematográfica Mexicana (ACM), organismo encabezado por el ya mencionado Luis G. Peredo (director de *Santa, Caridad* y *La llaga*, cintas filmadas entre 1917 y 1919), Luis Márquez

(actor y fotógrafo) y Pedro J. Caballero (exhibidor y periodista), cuyos principales objetivos eran "impulsar nuestra producción de películas" y

> reunir a cuantas personas puedan cooperar a la gran obra, desde capitalistas entusiastas, con algunos de los cuales ya estamos en contacto, hasta los aficionados que han aparecido ante la cámara y los cronistas, que pueden y deben ayudarnos con su propaganda, en lugar de contribuir a desalentar a los principiantes criticando los defectos que son lógicos en ellos, ya que malas fueron también las películas americanas y hoy constituyen una gran industria de aquel país. (Anónimo, octubre de 1928).

Otra de las propuestas de la ACM era la de obligar a los distribuidores hollywoodenses a que cada mes aceptaran exhibir en territorio estadounidense una película mexicana, a cambio de los incontables productos provenientes de ese país que saturaban el mercado nacional.

La ACM tuvo una vida efímera y ni siquiera logró producir alguna película. Su caso es, más que otra cosa, un claro síntoma del nuevo impulso que estaba cobrando el cine en lo que sin duda era percibido como contexto un tanto cuanto más favorable, toda vez que el sonoro abría otras expectativas.

El periodo 1929-1931 habría de resultar, pues, clave en la evolución del cine mexicano. En ese breve lapso, se fundan nuevas empresas, caracterizadas por objetivos industriales más claros, se filman las últimas cintas mudas (algunas de las cuales serán post-sonorizadas), se realizan los primeros ensayos sonoros en territorio nacional, la llegada del gran cineasta soviético Sergei M. Eisenstein genera nuevas perspectivas estéticas, y, por último, los respectivos gobiernos de Emilio Portes Gil y Pascual Ortiz Rubio intervienen de manera directa e indirecta en la realización de películas y en la fundación de la plataforma industrial. Pero, vayamos por partes.

Fundada hacia fines de 1928, la Compañía Productora de Películas Nacionales S.C.L. (CPPN), nace con la pretensión de hacer un "nuevo cine mexicano". Encabezada por Gustavo Sáenz de Sicilia, productor y director de varias cintas mudas de mediados de los veinte caracterizadas por su aliento reaccionario y aristocratizante (*Atavismo*, 1923; *Un drama en la aristocracia,* 1924), la CPPN estaba integrada además por Fernando Pimentel y Figueroa, Agustín Torres Rivas, Miguel Díaz Barriga, Eduardo Tameriz, Ignacio Orvañanos y Eduardo León de la Barra, todos ellos flamantes capitalistas que estaban dispuestos a arriesgar su dinero "por el bien de México", como solía rezar la propaganda de muchas de las inversiones financieras de la época.

La primera cinta patrocinada por la CPPN, filmada en diciembre de 1928, fue *La boda de Rosario,* melodrama campirano dirigido por el propio Saénz de Sicilia (a cuyo currículum tendríamos que agregar el de haber sido fundador del Partido Fascista Mexicano), e interpretado por Carlos Rincón Gallardo, "Marqués de Guadalupe y Conde de la Regla", antiguo comandante de los temibles rurales porfiristas y charro afamado. La cinta no tendría eco (incluso su estreno fue boicoteado por los



La boda de Rosario (Gustavo Saénz de Sicilia, 1928)
Fuente: CIEC.

exhibidores) pero sentaría uno de los más sólidos precedentes de la "comedia ranchera" cinematográfica, género al que, como se verá más adelante, el cine mexicano debe en buena medida su condición de industria, pese a estar cimentado sobre ideas conservadoras como las que sustentaban Sáenz de Sicilia y Rincón Gallardo (Ramírez, 1989: 250-252).

En 1929, el Comité Nacional de Protección a la Infancia, dirigido por la esposa del entonces Presidente Emilio Portes Gil, produjo *Los hijos del destino*, melodrama al parecer escrito por la propia señora de Portes Gil y realizado por Luis Lezama con el claro fin de hacer propaganda en favor de la campaña de prevención contra las enfermedades venéreas, causantes, según la cinta, de toda suerte de taras y mutilaciones genéticas. De nueva cuenta el Estado post revolucionario utilizaba al cine como medio pretendidamente educativo y moralizante.

Y coincidiendo con la realización en Hollywood de la ya mencionada *Dios y ley* de Guillermo "El Indio" Calles, hacia fines de 1929 el varias veces mencionado Miguel Contreras Torres acomete la filmación de *El águila y el nopal,* largometraje sonorizado con discos y otro de los



Ángel Rabanal, Eugenia Galindo, Roberto Soto y Ramón Armengod en *El águila y el nopal* (Miguel Contreras Torres, 1929)
Fuente: CIEC.

sólidos precedentes de la "comedia ranchera", aunque en este caso en el filme se aludiera también a la explotación del petróleo, justo en un momento en que ese rubro disminuía sus volúmenes de producción, como resultado de la crisis económica. De esta manera, las mencionadas cintas de Calles y Contreras Torres integran un díptico que además de caracterizarse por su "nacionalismo" a toda prueba, es sintomático de una especie de toma de conciencia: para fundar la industria fílmica y desplazar a Hollywood del mercado nacional, se hacía urgente y necesario filmar cintas sonoras "auténticamente mexicanas".

Según los catálogos filmográficos del cine mexicano, durante 1930 cinco empresas fílmicas mexicanas producen otros tantos largometrajes, de los cuales dos fueron todavía mudos (*Vicio*, de Ángel E. Álvarez y *Terrible pesadilla*, de Charles Amador, ambas filmadas y exhibidas en la ciudad de Puebla), mientras que los tres restantes utilizaron diversos sistemas sonoros: *Abismos o náufragos de la vida*, de Salvador Pruneda; *Más fuerte que el deber*, de Raphael J. Sevilla, y *Soñadores de la gloria*, de Miguel Contreras Torres (Dávalos y Vázquez, 1985 y García Riera, 1986).

Como puede apreciarse a simple vista, el sonoro, aunque en formatos muy rudimentarios (discos sincronizados, bandas sonoras paralelas), comenzaba a imponerse hacia el interior de la producción fílmica nacional. Por su parte, entre mayo y octubre de ese mismo año, el joven pionero Gabriel Soria filmó varios cortos documentales producidos bajo el genérico de *Revista Cinematográfica Excélsior*, algunos de los cuales, si no es que todos, eran sonoros. (Sobre la realización de los noticieros de la *Revista Excélsior* y su significación en los inicios del cine sonoro mexicano, véase: Vega, 1992a: 24-25).

Dichos cortos fueron patrocinados por el diario *Excélsior,* impulsor de la carrera de Soria tanto en los Estados Unidos como en México. Luego de una serie de vicisitudes, en marzo de 1931 Soria ya fungía como subjefe o subgerente del Departamento de Producción Fílmica de

la Empire Productions, una empresa estadounidense cuyos propósitos eran fundar en México, según la revista *Mundo cinematográfico* de junio de 1930, "la primera compañía seriamente organizada para la producción de películas en español, ya que hasta ahora en México solamente se han hecho ensayos de películas donde la buena voluntad era lo único encomiable, pues el empirismo, la exigüidad y otros muchos factores impedían la cristalización en hechos de los buenos deseos de los participantes en la producción". (Anónimo, 30 de junio de 1930).

Finalmente, la empresa resultaría un fraude (aunque sí se llegó a filmar en sus instalaciones alguna que otra película), pero sus impulsos eran síntoma de que en Hollywood ya se veía al territorio mexicano como una posible plataforma para la realización de cine en castellano.

Ahora bien, según datos del anuario *Motion Pictures in Mexico, Central America and Antillas*, editado en 1931 por el Departamento de Comercio de los Estados Unidos, en 1930 la República Mexicana contaba con alrededor de 830 teatros y salas cinematográficas, de los cuales 136 (o sea, un 15 por ciento) poseían sistemas y equipos para exhibir películas sonoras. De acuerdo con la misma fuente, la mayoría de esas salas eran propiedad de mexicanos o regenteados por éstos. Además, las cintas eras distribuidas por 16 empresas, la mayoría filiales de las grandes firmas hollywoodenses. Esto quiere decir que había una sala-teatro por cada 20,115 habitantes, hecho que, cuando menos potencialmente, mantenía a la exhibición fílmica como un negocio bastante redituable.

Según otra fuente, hacia fines del mismo año la cifra de salas cinematográficas de la Ciudad de México sumaba solamente 20, pero es de suponer que todas ellas o la mayoría tenían sistemas sonoros de proyección. Asimismo, durante 1930 se estrenaron en las salas fílmicas de la capital mexicana 212 películas estadounidenses (87 por ciento), 28 procedentes de países europeos (11.4 por ciento) y solamente 4 mexicanas (1.6 por ciento). Para quienes creían poder establecer una industria fílmica nacional, el reto era enorme ya que hacía falta mucho más que buenas intencio-

nes para alcanzar un objetivo que aún parecía muy lejos de lograrse, máxime que, como en muchas otras áreas económicas, la dependencia tecnológica (cámaras, película virgen, aparatos de exhibición) era total (Amador y Ayala, 1980: 285-286).

LA AVENTURA MEXICANA DE EISENSTEIN (1930-1932)

Mientras la cinematografía mexicana se debatía en el contexto antes descrito, el 9 de diciembre de 1930 el diario capitalino *El Universal* anunciaba el arribo a la Ciudad de México, procedentes de Hollywood, de los célebres cineastas soviéticos Sergei M. Eisenstein, Eduard Tissé y Grigory Alexandrov, realizadores, entre otros, de filmes como *La huelga* (1924), *El acorazado Potiomkin* (1925) y *Octubre* (1928). La citada fuente recogió las siguientes declaraciones de Eisenstein, líder del pequeño grupo:

> Vengo a México [...] a hacer una película sobre este país, de cuyo pueblo y de cuyo arte soy un gran admirador; una película que muestre al mundo entero las maravillas que aquí se encierran. En estos momentos existe en Europa gran interés por México, y quiero mostrarlo tal cual es para lo cual espero obtener la cooperación del pueblo, y para el desarrollo de mi proyecto deseo entrar en contacto desde luego con artistas, fotógrafos, etcétera [...]. (Anónimo, 9 de diciembre de 1930).

Originalmente, los cineastas iban a permanecer en el país por espacio de tres o cuatro meses, tiempo suficiente para conocerlo y filmar la cinta. Eisenstein y su equipo llegaban a México luego de su frustrado intento de filmar en Hollywood para la Paramount, entre otros proyectos, una adaptación cinematográfica de *An American Tragedy*, la famosa novela realista de Theodore Dreiser.

Interesado por la historia y la cultura mexicanas desde sus épocas de infancia, Eisenstein pudo levantar un proyecto que le iba a permitir un

retorno más satisfactorio a su país natal. Contando con el apoyo económico del escritor izquierdista estadounidense Upton Sinclair, y tras de superar una serie de terribles problemas aduanales, así como el manifiesto rechazo de un sector de las autoridades gubernamentales mexicanas, el célebre director de *El acorazado Potemkin* inició el rodaje formal de su película mexicana en febrero de 1931; además, para efectos de lograr una "obra de arte", la filmación se prolongaría hasta mediados de febrero de 1932.

Por infinidad de motivos que no viene al caso referir, pero que están muy bien documentados por varios autores, el proyecto de Eisenstein, que en algún momento adquiriría el título de *¡Que viva México!* y que iba a estar integrado por un prólogo, cuatro episodios y un epílogo, quedaría inconcluso y, para recuperar parte del capital invertido en ella, Sinclair utilizó o vendió los *rushes* de los cuales derivaron varias versiones apócrifas, casi todas ellas atentatorias contra el arte eisensteiniano (Geduld y Gottesman, 1970 y Ruy Sánchez, 1982).



Prólogo de *¡Que viva México!* (Eisenstein, 1930-1932)
Fuente: CIEC.

La indudable influencia que el genio soviético heredó al cine mexicano a través de su obra inconclusa ha dado origen a diversas polémicas. Para unos, el legado de Eisenstein resultó nefasto en tanto que dio origen a un hieratismo y un folclorismo perfectamente "anticinematográficos" y de marcado aliento turístico; para otros, Eisenstein resultó el auténtico "padre" del arte cinematográfico mexicano, el artista sin el cual la estética fílmica mexicana nunca hubiera alcanzado grandes dimensiones. Sin embargo, cada vez resulta más claro que el portentoso talento del realizador soviético permitió a éste desarrollar en términos cinematográficos algunas manifestaciones de la plástica muralista, del grabado y de la fotografía que se cultivaron en México durante la década de los veinte como parte del proyecto de una "cultura nacionalista".

Tal como lo declaró a *El Universal*, durante su permanencia en México el genial Eisenstein entró en contacto con una buena parte de los pintores y fotógrafos vanguardistas de entonces (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro, Gabriel Fernández Ledesma, Isabel Villaseñor, Jean Charlot, Máximo Pacheco, Manuel y Lola Álvarez Bravo).



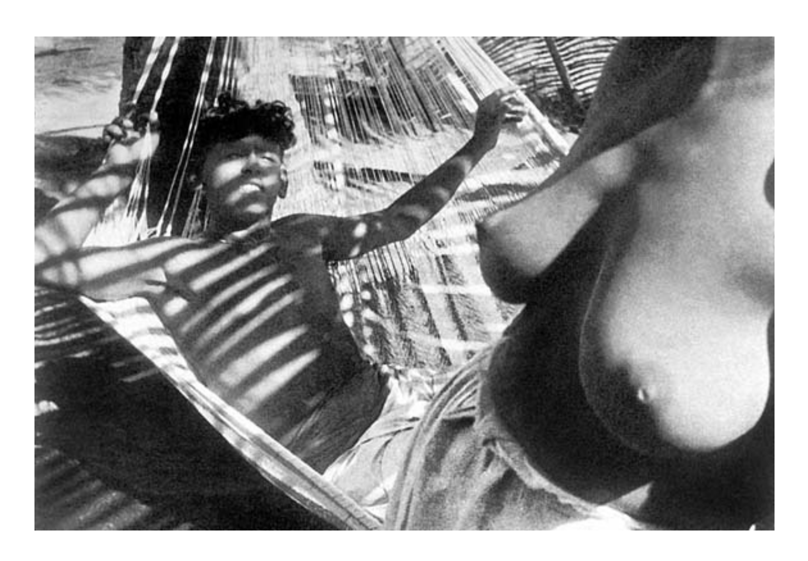
Epílogo de *¡Que viva México!* (Eisenstein, 1930-1932)
Fuente: CIEC.

En los *rushes* de lo que hubiera sido *¡Que viva México!*, es fácil advertir las influencias de los "Tres grandes del muralismo mexicano" (José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros) así como de los paisajes de José María Velasco o Gerardo Murillo (Dr. Atl), y de las obras de otros artistas de la vanguardia nacional.

En este sentido, Eisenstein no "inventó" la estética del cine mexicano, como han afirmado algunos, sino que la encauzó por rumbos que tarde o temprano los cineastas mexicanos habrían de descubrir. Su aportación es más precursora que definitiva, más de maestro que de "padre creador". Ello sin quitarle mérito a la excepcional belleza implícita de sus imágenes fílmicas, debida a su destreza y talento personales y a la extraordinaria capacidad visual del camarógrafo Eduard Tissé.

Cabría precisar que, aprovechando el prestigio mundial de Eisenstein, las primeras versiones apócrifas de *¡Qué viva México!* (*Thunder Over Mexico*, *Eisenstein in Mexico*) por fin dieron a conocer, a escala internacional, la imagen cinematográfica de un país de conmovedora belleza plástica y heredero de una tradición y unas costumbres dignas de ser exaltadas a través del "séptimo arte".

Después de una nueva y ahora breve estancia en los Estados Unidos, Eisenstein regresó a la URSS en mayo de 1932 y se dice que jamás pudo superar la tristeza de no haber podido llevar a cabo su película mexicana, una obra con la que pretendía igualar o acaso superar los



Prólogo de *¡Que viva México!* (Eisenstein, 1930-1932)
Fuente: CIEC.

portentos visuales y estilísticos de *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), la monumental cinta de David Wark Griffith, a quien el gran cineasta soviético consideraba el "Dios padre" del arte fílmico.

EL CASO SANTA: LA "CAMPAÑA NACIONALISTA" Y LA PLATAFORMA INDUSTRIAL (1931-1932)

En julio de 1931, mientras Eisenstein filmaba en la hacienda de Santiago Tetlapayac, Hidalgo, los materiales para lo que iba a ser el episodio *Maguey* de *¡Qué viva México!,* el presidente Pascual Ortiz Rubio, cuya toma de protesta había sido filmada con un sistema de sonido importado de Hollywood y a quien meses antes (noviembre de 1930) le había sido mostrado el corto sonoro *Así es México*, documental turístico que procuraba sintetizar la "diversidad de aspectos encantadores" del país, decretó una elevación de aranceles de importación a las cintas procedentes del extranjero. Esa medida formaba parte de la "Campaña Nacionalista" iniciada hacia 1929 y promovida, entre otros, por el diputado Rafael Melgar.

Según Lorenzo Meyer, dicho movimiento estuvo impulsado

> por las autoridades y el comercio, para convencer al público de que en aquellos momentos difíciles había que expulsar a los chinos y que consumir preferentemente productos nacionales. Los puntos culminantes de tal campaña fueron la deportación en masa de orientales a los Estados Unidos y un magno desfile en la Ciudad de México en el que participaron escolares, obreros, campesinos, charros, etc. Aunque el efecto real de la campaña no parece haber sido muy profundo, es posible que beneficiara a cierto número de comerciantes y fabricantes (Meyer, 1978: 21).

En otras palabras, la propuesta oficial de aumento de aranceles fue en realidad una coartada del Estado mexicano para estimular el surgi-

miento de una industria fílmica con carácter nacional. Sin embargo, tres meses después de aplicado el mencionado decreto, “la exhibición cinematográfica estaba en crisis, pues los norteamericanos, que surtían el 90 por ciento de la mercancía, se negaron a pagar un centavo más de impuestos y suspendieron la remisión de películas. Los propietarios de los cines de la República se reunieron para discutir su problema; por unanimidad estaban de acuerdo en exhibir películas mexicanas, pero ¿dónde estaban? El promedio, en los dos últimos años, había sido de 2 o 3 películas anuales de baja calidad, cantidad verdaderamente ridícula para un consumo que superaba los 600 títulos anuales. Así pues, el Estado protegía a una industria antes que naciera” (De los Reyes, 1987: 118).

Según un artículo de Jorge Pezet, exhibidor y futuro productor fílmico, texto publicado en *El Universal* del 21 de octubre de 1931, del sector de la exhibición fílmica se mantenían “directa o indirectamente unas cincuenta mil personas, de las que el 95 por ciento son mexicanos de nacimiento” (Pezet, 1931).

Cabe suponer que el restante 5 por ciento de las personas que vivían a expensas de proyectar películas eran extranjeros; seguramente ese pequeño sector estaba constituido en su inmensa mayoría por los distribuidores estadounidenses, quienes por el simple hecho de negarse a alquilar los productos fílmicos provenientes de Hollywood habían puesto en jaque a toda la estructura del espectáculo cinematográfico.

De acuerdo con María Luisa Amador, a principios de los treinta, las grandes compañías productoras extranjeras, en su mayoría estadounidenses, tenían sus propias casas distribuidoras. Hacia fines de 1930 funcionaban en México filiales de Paramount, Radio Pictures, Fox Movietone, Metro Goldwin Mayer, Warner Bros, Pathé, UFA, Columbia Pictures, Universal Pictures y United Artist. De todas ellas, sólo 2 eran empresas de capital europeo: la UFA (Alemania) y la Pathé (Francia). Cabe aclarar que durante la fase primitiva del cine sonoro mexicano, la

distribución de películas nacionales se había venido haciendo de manera directa entre productor y exhibidor (cf. De los Reyes, 1977: 121).

El poder de las distribuidoras extranjeras quedó pues demostrado y, ante tal situación, Ortiz Rubio tuvo que retractarse, suspendiendo indefinidamente la aplicación del decreto de elevación arancelaria. Una nota de *El Universal* dio cuenta de lo ocurrido en la reunión del primer mandatario y los empresarios del cine: "El C. Presidente manifestó a todos los que concurrieron a esta importante junta, que, el gobierno que preside, está tratando de que en el país se desarrollen toda clase de industrias y entre ellas y en forma intensa la industria cinematográfica –rama de producción– ya que la de la exhibición lo está, y por cierto en su inmensa mayoría en manos de mexicanos". (Anónimo, 22 de octubre de 1931).

Lo anterior sonaba más que nada a una simple justificación tras haber atentado contra los intereses de los distribuidores y exhibidores residentes en el país.

La suspensión de la medida proteccionista de aumento arancelario abrió de nuevo el mercado fílmico a los productos hollywoodenses, pero ello no pareció desanimar a quienes pretendían crear la rama de la producción de la industria fílmica, hecho que suponía:

> la creación de una base técnica y financiera que asegure la producción continuada, no esporádica, de películas. Eso debió entender el chihuahuense Juan de la Cruz Alarcón, distribuidor en México de cine extranjero, cuando se puso al frente de la nueva Compañía Nacional Productora de Películas asociado con Gustavo Sáenz de Sicilia y Eduardo de la Barra (que ya habían usado el nombre de esa firma para producir en 1929 *La boda de Rosario*), con el periodista Carlos Noriega Hope y con el abogado Rafael Ángel Frías ("nervio financiero" de la empresa, según el propio Noriega Hope). Nombrado presidente y tesorero de la compañía el licenciado Juan B. Castelazo, gerente general de producción Sáenz de



Juan José Martínez Casado y Lupita Tovar en *Santa* (Antonio Moreno, 1931)
Fuente: CIEC.

> Sicilia y subgerente José B. Castellot Jr., la Nacional Productora procedió a obtener su capital con la venta de acciones [...] Para asegurar la base técnica, la Nacional Productora adquirió y puso su nombre a unos estudios, antes llamados México Cine o Chapultepec, construidos en 1922 por el cinematografista Jesús H. Abitia, también chihuahuense (García Riera, 1993: 48).

En un gesto de lo que podría considerarse como el más puro "nacionalismo", los empresarios de la Nacional Productora, encabezados por Juan de la Cruz Alarcón, partieron a Hollywood para contratar a los hermanos Rodríguez Ruelas en calidad de sonidistas y a varios actores mexicanos que habían hecho carrera en el cine "hispano" (Lupita Tovar, Ernesto Gillén), ello con el objeto de que participaran en la producción de una versión sonora de *Santa*, la novela homónima de don Federico Gamboa en la que se describía la vida de una jovencita del pueblo de

Chimalistac que, víctima de un engaño amoroso, terminaba convertida en prostituta: un típico tránsito de la "pureza" a la degradación física y moral.

Dirigida por el español Antonio Moreno, con antecedentes en el cine mudo hollywoodense y también en el cine "hispano", *Santa* inició su rodaje en noviembre de 1931. A diferencia de sus predecesoras, la cinta realizada por Moreno y fotografiada magistralmente por el canadiense Alex Phillips, contó con un sistema que, como otros aparatos "modernos", permitía la integración de la banda sonora a la imagen, con lo cual se evitaban desfases y asincronías.

Simultáneo al rodaje de *Santa* y seguramente utilizando el mismo equipo de los hermanos Rodríguez, se filmaron cuando menos dos cortos sonoros: *Un espectador impertinente*, de Arcady Boytler, comedia exhibida el 25 de mayo de 1932 en el cine Olimpia, y *Semana de los deportes*, documental estrenado el 10 de diciembre de 1931 en el Cinema Palacio, a cuya solemne *Premiére* asistió el presidente Ortiz Rubio con el fin de otorgar su respaldo a la inminente creación del cine sonoro nacional.

Semana de los deportes, cuyo realizador se desconoce, registró diversos momentos del desfile del 20 de noviembre de 1931 y las competencias atléticas que se desarrollaron luego de la marcha. Este filme marcaría el inicio de una especie de tradición consistente en filmar los desfiles deportivos conmemorativos del inicio de la Revolución mexicana, pues seguramente se pensaba que en ese tipo de celebraciones quedaban plasmados los adelantos que en materia cívica estaba logrando el Estado postrevolucionario.

Terminados su rodaje y postproducción, la película de Antonio Moreno se estrenó el 30 de marzo de 1932 en el cine Palacio, donde se mantuvo por tres semanas, lo cual, en esa época, significaba todo un éxito comercial. Y gracias a ello, *Santa*, considerada de manera unánime como la cinta inaugural del cine sonoro mexicano, también sentó las bases definitivas de la industria fílmica nacional.



Donald Reed y Lupita Tovar en *Santa* (Antonio Moreno, 1931)
Fuente: CIEC.

Pero, también, la obra cinematográfica de Moreno sirve para ejemplificar con toda claridad la manera en que el cine nacional, ahora en su fase sonora, se adaptaba perfectamente a los reglamentos de censura y convertía un tema escabroso en un simple relato tan edificante como moralista: el personaje principal moría en el último rollo, pagando con ello sus pecados y su desviación de las reglas sociales. En otras palabras, *Santa* refleja a la perfección los patrones y convenciones de la vieja moral judeo-cristiana impregnada por los valores de la nueva burguesía nacional.

Finalmente, la versión fílmica de la novela de Gamboa marca también el inicio de un proceso de centralización de la producción fílmica mexicana, con todo lo que ello habría de implicar en el futuro: deformación de la vida provinciana, férreo control por parte de la censura y los sindicatos, monopolización de los estudios cinematográficos, etcétera. Se continuó con esto el modelo clásico que imperó entre 1900 y 1950:

durante ese periodo, la centralización de la producción fue una de las características de casi todas las industrias fílmicas, incluidas las que habrían de surgir en los países socialistas.

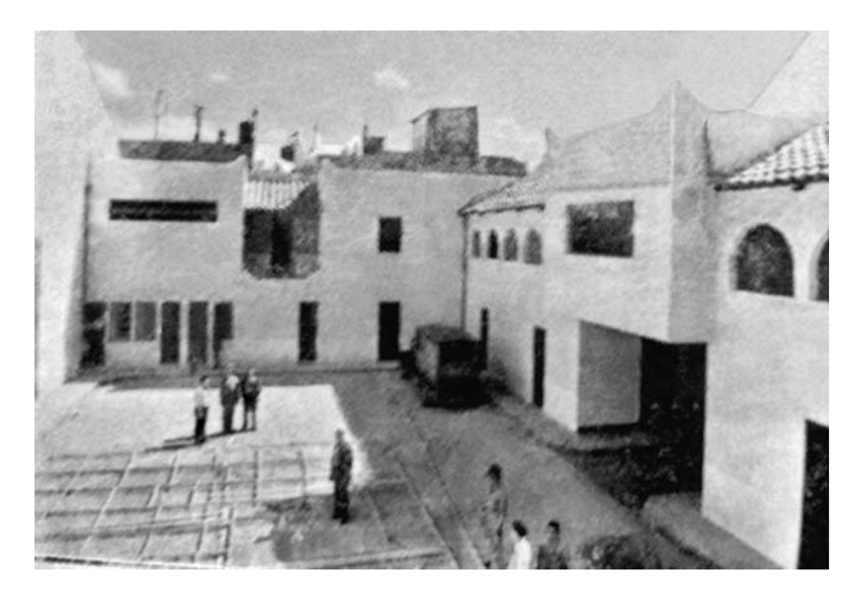
INICIOS Y FORMACIÓN DE UN "EMPRESARIADO CINEMATOGRÁFICO": PRIMERA FASE DE EXPERIMENTACIÓN GENÉRICA E INTERVENCIÓN ESTATAL (1932-1934)

Hacia mediados de 1932, el cine mexicano ya contaba, pues, con dos elementos que serían determinantes para lograr una producción sostenida con objetivos de carácter industrial: un sistema sonoro confiable y, gracias a las enseñanzas que Eisenstein dejó en varios cineastas y periodistas cinematográficos, una concepción estética mucho más definida. Sin embargo, habría que reconocer que el triunfo de *Santa* apenas alcanzó resonancias más allá del mercado interno, lo que no evitaría que el subgénero del melodrama prostibulario, del que la cinta de Antonio Moreno es modelo insuperable, continuara hasta décadas recientes como una de las vetas más seguras de productores y realizadores.

Hacían falta temas o géneros que permitieran asegurar el mercado interno, pero que también facilitaran la conquista del vasto mercado de Iberoamérica que unánimemente estaba rechazando los productos del cine hollywoodense hablado en castellano. Los productores de la llamada "Meca del cine", sobre todo los más poderosos, continuarían manteniéndose reacios a dejar de financiar esas cintas "hispanas", y tal actitud fue aprovechada por el incipiente empresariado cinematográfico mexicano del sector de la producción, que así tuvo tiempo suficiente para experimentar y encontrar los géneros que requería para imponerse también en dicho mercado externo.

Los años 1932-1936 enmarcan una fase de crecimiento en la producción, que implica una constante experimentación genérica que dio excelentes resultados tanto en el plano estético como en el comercial, logrando el objetivo de acoplar el arte con la industria (ver cuadros XIV y XV del anexo 2).

Un dato sintomático de esa situación fue también el aumento del número de estudios y laboratorios cinematográficos más o menos equipados para que pudiera llevarse a cabo en ellos una producción seriada. Durante este periodo, iniciarían sus labores los Estudios y Laboratorios México-Films en las calle de Fernando Montes de Oca 117 y Pachuca, colonia Condesa, propiedad de Jorge Stahl, hijo de francés, nacido en la ciudad de Puebla, el cual fue pionero de la exhibición cinematográfica en México. Se inició en esta rama al adquirir en Estados Unidos un proyector Edison y una colección de cortometrajes. Jorge Stahl se dedicó al alquiler y a la exhibición, al tiempo que aprendía las técnicas de fotografía para cine, que lo llevaron a incursionar en el terreno documental filmando vistas de Guadalajara, para después dedicarse a la ficción y participar también como camarógrafo en varios filmes junto con su hermano Carlos. En 1932 fundó los Estudios Cinematográficos México Films, que contaba con tres foros, diez camerinos, dos gabinetes higiénicos, un salón de juntas, dos cuartos de edición y un laboratorio



Estudios Cinematográficos México Films
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

donde se llevó a cabo la postproducción de la ya citada primera versión sonora de *Santa* (Antonio Moreno, 1931).

Los estudios de la Nacional Productora*,* adquiridos en 1931 por dicha empresa, a partir de las instalaciones de los antes llamados México Cine o Chapultepec que, como ya se dijo, habían sido construidos en 1922 por el cinematografista Jesús Hermenegildo Abitia y estaban ubicados en el número 315 del Paseo de la Reforma. Como producto de la labor de la citada empresa, en 1933 los estudios se reestructuran más en forma y comienzan a contar con tres foros, ocho camerinos, dos cuartos de edición y un laboratorio.

Durante toda la década de los años treinta los estudios de la Nacional Productora tuvieron una constante actividad; en 1936 permanecieron cerrados a causa de un incendio y dejaron de funcionar en el año de 1940, con la filmación de *Los apuros de Narciso*, dirigida por el cómico Enrique Herrera.

Los estudios de la Industrial Cinematográfica fueron fundados a mediados del mismo año de 1933 y se ubicaron en un sector de las Lomas de Chapultepec; sin embargo en ellos se filmarían sólo dos películas: *Tiburón* (Ramón Peón, 1933), y *Chucho el Roto* (Gabriel Soria, 1934). Otros estudios de carácter efímero fueron los de la Empire Productions, también situados en las Lomas de Chapultepec, donde sólo se filmó *¡Viva México!* (Miguel Contreras Torres, 1934) (Pérez, 1985).



Julio Villarreal, Adriana Lamar, Joaquín Busquets y Antonio R. Frausto en *Tiburón* (Ramón Peón, 1933)
Fuente: CIEC.

Por último, en esa misma época iniciaron actividades los de la Cinematográfica Latinoamericana, Sociedad Anónima o CLASA (1934-1935), encabezada por Alberto J. Pani y con financiamiento del Gobierno del general Lázaro Cárdenas, que fueron los más grandes y mejor equipados ya que contaban con cámaras Mitchell, equipo de regrabación o sonorización sincrónica, máquina de revelado basado en la curva "gamma", equipo de proyección de fondo e impresora óptica. Estuvieron ubicados en el kilómetro 13 de la Calzada de Tlalpan (a la altura de la desembocadura de lo que es hoy avenida División del Norte); estos estudios también contarían con una productora del mismo nombre. No es raro que para el año de 1937 hicieran casi la mitad de los filmes producidos ese año (Pérez, 1985).

En el cuadro XVI del anexo 2 se muestra un balance del empleo que los productores hicieron de dichas instalaciones y equipos. Además hacia 1933 el cine ya empleaba de 200 a 300 trabajadores aglutinados en el Sindicato de Empleados Cinematografistas del Distrito Federal (SECDF). Y, de acuerdo con Emilio García Riera, durante esa primitiva etapa "el costo promedio de una película era de 20 a 30 mil pesos; un director solía ganar 1,500 pesos y las aún no populares estrellas de quinientos a mil pesos por película" (García Riera, 1986a: 82).

Cabe aquí la hipótesis de que dicha fase de experimentación genérica y de crecimiento industrial sin parangón en la historia fílmica mexicana hubiera sido imposible en una situación social inestable, como la de la coyuntura política de los años veinte. Pese a las secuelas que la crisis de la economía estadounidense dejó en el país, y a pesar de las agudas contradicciones en el seno de la cúpula gubernamental, la década de los treinta se significa como la etapa culminante del proceso de "reconstrucción nacional", lo cual se tradujo en la también anhelada institucionalización del régimen presidencialista y en el control pleno de las fuerzas sociales bajo la conducción del propio Estado, con miras a establecer las bases de un desarrollo plenamente capitalista. A propó-

sito de las características del país durante los treinta, Arnaldo Córdova señala:

> [….] "Década bárbara", como la llamó el periodista mexicano Mario Gill (no sólo por lo que ocurría en México, sino también por lo que sucedía en el mundo), la de los treinta es decisiva en la conformación del México posrevolucionario y contemporáneo. En ella se da el desarrollo, en su máxima expresión, del nacionalismo revolucionario y del reformismo de la Revolución y es el periodo crucial en el que se consuma la institucionalización del nuevo estado y su hegemonía de masas, incontrastable e indiscutible [...] (Córdova, 1989: 143).

En ese marco sociopolítico, los empresarios fílmicos mexicanos iniciaron un juego de libre competencia, mismo que permitió el mencionado incremento en la producción, lo que a su vez sería aprovechado por varios cineastas para lograr algunas de las obras más estimables en toda la historia del cine nacional, tal como lo desglosamos y detallamos a continuación.

El inicio formal del cine sonoro mexicano y la correspondiente génesis del empresariado cinematográfico nacional en el sector de la producción, se dieron justamente en el momento de mayor intensidad de la crisis económica de principios de los treinta. De acuerdo con Juan Felipe Leal:

> [...] El desarrollo de la crisis [económica] adquirió su mayor intensidad en los años 1931-1932, y golpeó severamente a los asalariados de los sectores ferrocarrilero, minero y petrolero, y, con menos dureza, a los de la industria de la transformación. La caída de la producción de bienes y servicios se tradujo en reducciones de los salarios nominales, de las jornadas de trabajo, de los días de trabajo a la semana, de los turnos de trabajo, en ajustes de obreros, y en desempleo abierto. Todo lo cual entrañó un abatimiento de la masa salarial [...] (Leal, 1972: 185).

Sin embargo, ello pareció no inhibir demasiado en las pretensiones de creación de un nuevo sector productivo, cuyas bases estaban en el espectáculo de las imágenes en movimiento. En 1932 se filman siete largometrajes, todos ellos sonoros, mismos que exploran nuevos temas para el cine mexicano o redescubren algunos que ya habían sido explotados con menor fortuna durante la etapa muda. En términos generales, fue un año de simples tentativas, memorable porque marca los respectivos debuts de gente como Fernando de Fuentes, Arcady Boytler y Miguel Zacarías, quienes más adelante se harían notar como cineastas y productores de primera línea. Mientras tanto, en España y Argentina, se iniciaban, también gracias al sonoro, los respectivos procesos de industrialización fílmica y con ello daba comienzo, a escala internacional, una fuerte competencia por dominar los mercados de habla castellana.



Actor, Luis G. Barreiro y Alfredo del Diestro en *El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933)
Fuente: CIEC.

Este fenómeno coincidió con el proceso de recuperación y crecimiento que comenzó a reorientar la economía del país. Al respecto, Stephen Haber afirma:

> [...] Después de que la crisis económica tocó fondo en 1932, la industria se desarrolló con rapidez. Luego de la contracción de 1926-1932, no sólo hubo una notable recuperación de la producción y las ganancias, sino también de la inversión. A mediados de la década de los treinta se vivió un periodo de intensa inversión industrial, que por primera vez en la historia de México colocó a la producción manufacturera a la vanguardia de la economía [...] (Haber, 1992: 213).



Domingo Soler y Andrea Palma
en *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933)
Fuente: CIEC.

En 1933 ocurre pues, un salto cuantitativo y cualitativo en la cinematografía mexicana: se producen 21 películas de largometraje, tres de las cuales se consideran los primeros clásicos del cine mexicano: *El prisionero trece* y *El compadre Mendoza*, cintas de Fernando de Fuentes en las que la Revolución mexicana es cuestionada desde la perspectiva de algunos sectores de la nueva clase media, y *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler, melodrama prostibulario que pretende lanzar el primer mito fílmico femenino encarnado por Andrea Palma. Tal volumen de producción ubicó al cine mexicano a la cabeza de las cinematografías de habla hispana (en el mismo año, España produjo 17 largometrajes y Argentina estrenó 6), e implicó la incorporación de nuevas empresas o nuevos capitales, la mayoría de ellos provenientes no del propio negocio cinematográfico, sino de otras áreas de la economía.

Por supuesto que en ese contexto hubo quienes, desde un principio, asumieron su papel de comerciantes del cine y el éxito obtenido por sus películas pareció darles la razón. El caso más notable de esa tendencia lo representa el hispano-mexicano Juan Orol García, quien con la película *Sagrario*, un melodrama tremebundo sobre la infidelidad femenina en el que resulta fácil advertir la influencia de los radioteatros o radionovelas de la época, comienza a ganarse al público urbano y de clase media: la cinta muestra, obviamente a través de un personaje femenino, la "degradación moral" que ha llegado junto con el progreso.



Revolución (La sombra de Pancho Villa) (Miguel Contreras Torres, 1932)
Fuente: CIEC.

Otro caso interesante es, sin duda, el del ya mencionado Miguel Contreras Torres, michoacano de origen y campeón del cine histórico-nacionalista, quien tras haber filmado en 1932 *Revolución (La sombra de Pancho Villa)*, primera cinta sonora alusiva al conflicto armado de 1910-1917, produjo y realizó durante el periodo que nos ocupa la cinta *Juárez y Maximiliano*, primera "superproducción" fílmica nacional que logró mantenerse durante seis semanas en cartelera, lo que constituyó un éxito descomunal para su tiempo.

Cabe precisar que en aquel entonces, la política de exhibición era completamente caótica; las cintas se estrenaban cualquier día de la semana y en promedio solían permanecer de dos días a tres semanas. *Juárez y Maximiliano*, curiosa exaltación del triunfo de los liberales mexicanos frente al imperialismo francés, resultó entonces uno de los grandes "taquillazos" de la década de los treinta.

El compadre Mendoza, una aguda crítica a los sectores de la burguesía nacional que medraron con la Revolución mexicana y traicionaron a



Carmen Guerrero y Antonio R. Frausto
en *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933)
Fuente: CIEC.

los movimientos populares, fue la última cinta de largometraje dirigida por Fernando de Fuentes y producida en 1933. El inicio de su rodaje (17 de diciembre) se llevó a cabo unos días después del comienzo formal de la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas del Río, ex gobernador de Michoacán y candidato del Partido Nacional Revolucionario (PNR). Representante de una de las corrientes progresistas de la Revolución triunfante, Cárdenas tendría que esperar un buen tiempo para llevar a cabo la serie de transformaciones que caracterizaron a su régimen, pero aun así, tanto su candidatura como el triunfo electoral consiguiente, imprimieron nuevos rumbos a la incipiente industria fílmica.

Durante 1934 se produjeron 24 cintas de largometraje, la mayoría de las cuales siguieron a la búsqueda de los temas y géneros más redituables en taquilla. Algunas de ellas lograrían ser reconocidas como clásicos del cine nacional, lo que indica, en uno u otro sentido, sus afa-



Tomás Perrín y Carlos Villatoro en *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934)
Fuente: CIEC.

nes artísticos y hasta experimentales o vanguardistas. De entre ellas destacan *Chucho el Roto*, de Gabriel Soria; *El fantasma del convento* y *Cruz Diablo*, de Fernando de Fuentes; *Dos monjes*, de Juan Bustillo Oro y *¿Quién mató a Eva?*, de José Bohr.

La atmósfera "izquierdista" que trajo consigo el cardenismo propició en ese año la realización de tres cintas en las que el Estado intervino de manera directa o indirecta y en las que fue muy notoria la influencia temática (heroísmo colectivo, elogio a luchas populares) y aún estilística de Eisenstein, o el impacto del estilo implementado por el célebre documentalista norteamericano Robert J. Flaherty, cuyas cintas antropológicas (*Nonook, el esquimal, Moana, Tabú*) exaltaban la lucha del hombre contra la naturaleza.

Esa nueva tendencia está representada por *Redes*, producida por la Secretaría de Educación Pública (institución dirigida en ese entonces

por el destacado marxista Narciso Bassols) y realizada por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel con fotografía de Paul Strand; *Rebelión*, filmada a partir de una serie de "estudios científicos hechos por el ex Departamento de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento, bajo la dirección del doctor Manuel Gamio", según afirmaba la revista *Filmográfico,* de noviembre de 1933; y *Janitzio*, de Carlos Navarro, versión fílmica de una leyenda indigenista, obra realizada en plan de cooperativa por un grupo de entusiastas del arte fílmico (como se sabe, la cooperativa sería una de las formas de producción estimuladas por el régimen de Lázaro Cárdenas).

Las experiencias de *Redes*, *Rebelión* y *Janitzio* representarían fielmente una especie de movimiento que Aurelio de los Reyes (1987) ha calificado como "nacionalismo liberal", en oposición al "nacionalismo



Rebelión (Manuel Gamio, 1934)
Fuente: CIEC.

conservador" de que harían gala las "comedias rancheras" que no tardarían en comenzar a filmarse.

Pero, sobre todo en el caso de *Redes*, el Estado asumió por fin un papel similar al que ya había llevado a cabo durante el periodo vasconcelista en la SEP: el de promotor de un arte nacionalista que, al igual que las obras de los muralistas, estuviera comprometido con las luchas y la cultura populares. En tal sentido, más que un "nacionalismo liberal", puede hablarse de la aparición de un "nacionalismo cinematográfico de izquierda", aunque ciertamente no pasaría mucho tiempo para que esa alternativa, que sólo el Estado podía sostener y desarrollar, se viera cancelada.

Habrá que destacar que en ese año de 1934, México mantuvo la supremacía en la producción de cine en castellano: España produjo 23



Redes (Fred Zinnemann y Emilio Gómez, 1934)
Fuente: CIEC.

largometrajes, Hollywood 14 y Argentina estrenó seis. Todo ello representaba un ambiente de prosperidad, síntoma a su vez de la gestación de un nuevo sector social que veía en el espectáculo fílmico, de manera más clara que nunca, el mecanismo idóneo para ascender socialmente o para incrementar las riquezas adquiridas en otros rubros económicos.

FUNDACIÓN DE LA APCM Y DE LA UTECM: CAPITAL *VS* TRABAJO

Hacia mediados de 1934 quienes producían las películas mexicanas se percataron pues de la necesidad de organizarse para, entre otras cosas, hacer crecer la industria y poder enfrentar las eventuales demandas de los trabajadores de la producción fílmica, quienes, a su vez, a principios de ese mismo año se habían organizado bajo el genérico de Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECM), adscrita al SECDF.



Enrique Solís, al centro,
y otros dirigentes de la UTECM
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

Amparada por la Ley Federal del Trabajo expedida en 1931 bajo el gobierno de Ortiz Rubio, la UTECM inició sus actividades con una mesa directiva encabezada por Enrique Solís (secretario general), Enrique M. Hernández (secretario del interior), Juan José Marino (secretario del exterior), Mario de Lara y Fidel Pizarro (secretarios de actas), Armando Espinosa (secretario tesorero) y Luis Bustos (secretario de la Comisión de Organización y Propaganda).

Por su lado, la directiva de la Asociación de Productores Mexica-

nos de Películas (APMP) se constituyó de la siguiente manera: Antonio Manero (presidente), Jorge Pezet (secretario), Antonio Prida Santacilia (tesorero) y Gustavo Sáenz de Sicilia y José Alcayde (primero y segundo vocales, respectivamente); ello según la información brindada por el periodista Esteban B. Escalante en la revista *Filmográfico,* publicada en julio de 1934. Cabe suponer que la APMP estuvo integrada por la mayoría de los empresarios de entonces. De esta manera quedaron organizados los frentes que hacia el interior de la incipiente industria fílmica representaban, por una parte, al capital y, por la otra, al trabajo. En adelante, los dos factores de la producción tendrían que luchar y/o negociar para preservar e imponer sus respectivos intereses.

SEGUNDA FASE DE EXPERIMENTACIÓN GENÉRICA: NUEVAS TENTATIVAS Y REDESCUBRIMIENTOS (1935-1936)

La producción fílmica mexicana de 1935 estuvo caracterizada por una tendencia a estandarizar sus volúmenes: en ese año se filmaron 23 cintas de largometraje de argumento y dos documentales de carácter oficial que implicaron la participación estatal. Esa actitud, que involucraba a su vez una tendencia a evitar el riesgo, quizá estuvo en buena medida motivada por una situación política que en ese año reveló su fondo crítico, según lo indica Luis Javier Garrido:

> [...] Los primeros meses del gobierno cardenista tuvieron como una de sus primeras consecuencias una alteración de las prácticas políticas existentes. El primer semestre de 1935, diversas peticiones agrarias, huelgas, y manifestaciones populares de descontento habían puesto a prueba la unidad del aparato partidario. La actitud asumida por el gobierno ante los movimientos sociales suscitaba una gran alteración en la burocracia política. A medida que el nuevo presidente iba haciendo frente a los problemas más urgentes, la hostilidad de los callistas se tornaba más clara y era únicamente la ausencia del país del "Jefe Máxi-

> mo de la Revolución" la que les impedía manifestarse abiertamente [...] Hacia finales de la primera mitad de 1935, había de esta manera un claro antagonismo entre el aparato del PNR y las nuevas fuerzas sociales sobre las que se apoyaba el presidente (Garrido, 1989: 183).

Como el resto del empresariado nacional, los dueños de compañías cinematográficas debieron sentirse amenazados por los postulados izquierdistas y nacionalistas del nuevo gobierno. Sea cual fuera la razón, el caso es que en el citado año la cinematografía mexicana se vio rebasada por la española en cuanto a volúmenes de producción (44 largometrajes), mientras que la Argentina, con sus 14 largometrajes, amenazaba con despegar y convertirse en una competencia real.

Por otra parte, el sector de la exhibición, que según Aníbal del Mar (véase *Filmográfico* de enero de 1935), contaba con alrededor de 650 salas en toda la República (o sea, un promedio de 29,276 habitantes por sala), no parecía estar dispuesto a dar su apoyo a la producción fílmica nacional: durante ese año, los 34 cines de la Ciudad de México (un 5.5 por ciento del total del país) estrenaron 24 cintas mexicanas (8.4 por ciento), buena parte de ellas producidas el año anterior, por 207 estadounidenses, "hispanas" incluidas (72.4 por ciento), y 53 de otros países (19.2 por ciento). (Datos elaborados por la autora a partir de la información contenida en Amador y Ayala, 1980).

Pese a todo, se siguieron buscando fórmulas que permitieran establecer de manera definitiva al sector industrial cinematográfico. Cuatro películas del año obtuvieron buenas recaudaciones en taquilla por lo cual se les tomó como modelo a seguir: *Monja, casada, virgen y mártir*, de Juan Bustillo Oro, melodrama "de capa y espada" basado en la novela homónima de Vicente Riva Palacio; *La familia Dressel*, de Fernando de Fuentes, obra que sentó las bases del melodrama familiar ubicado en los sectores de la pujante clase media; *Luponini (El terror de Chicago)*, de José Bohr, cinta gangsteril con mucha influencia del cine hollywoodense de la época, y *Ma-*



Consuelo Frank, Eduardo Arozamena y actor
en *Monja, casada, virgen y mártir* (Juan Bustillo Oro, 1935)
Fuente: CIEC.

dre querida, de Juan Orol, quintaesencia del melodrama maternal "a la mexicana", película esta última que, incluso, alcanzaría a tener éxito en varios países de América Central y el Caribe sentando con ello un sólido precedente en la estrategia de conquista de los mercados extrafronteras.

Durante 1935, la intervención del Estado en materia cinematográfica incluyó varios rubros. En primer lugar, el gobierno cardenista por fin dio muestras de un verdadero interés por el cine: en enero de dicho año, el presidente firmó un decreto que comprometía a su régimen a prestar todo el apoyo posible a la naciente industria fílmica; como consecuencia de ello, se decretó la reforma al artículo 73 fracción 10 de la Constitución Política, con lo cual se autorizó al Congreso para legislar en todos los aspectos relacionados con la incipiente industria cultural cinematográfica. Ello perfilaría las bases legales para la promulgación, 14 años después, de la Ley de la Industria Cinematográfica Mexicana (cf. Anduiza, 1983: 19-32).

En segundo lugar, el Estado patrocinó de manera directa, a través de varias instituciones, incluido el PNR, algunos cortos documentales (*La manifestación obrera en pro del presidente Cárdenas*, *Desfile atlético del XXV aniversario de la Revolución mexicana*, etcétera), y dos largometrajes del mismo género financiados por el Departamento de Prensa de la Comisión Nacional de Irrigación, dependiente de la Secretaría de Agricultura a cuyo frente se encontraba el potosino Saturnino Cedillo, quien tiempo después se levantaría en armas contra el gobierno cardenista. Tales cintas fueron *Irrigación en México*, del ingeniero Ignacio Miranda con fotografía de Agustín Jiménez, y *Gigantes de piedra*, de director desconocido; en ambas intervino el también potosino Juan José Ortega, futuro cineasta y productor.

En tercer lugar, Cárdenas crea en diciembre de 1936 el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda, que más tarde cambiaría su nombre por el de Prensa y Publicidad (DAPP); dirigido por Agustín Arroyo Chávez. Algunas de las funciones de dicho organismo fueron la realización de obras fílmicas informativas, educativas y de propaganda; otorgamiento de autorización para exhibir comercialmente películas cinematográficas en toda la República, y promoción para la exportación de las producidas en el país. A finales de 1938, a dos años de creado el DAPP, en materia cinematográfica se hacía el siguiente balance: "producción de 12 películas (y el inicio de 8 más) 'de tipo educativo y documental, con títulos como *Danzas autóntonas mexicanas*, *La nacionalización del petróleo*, *México y su petróleo*, etcétera. Del total de esas cintas se hicieron 116 copias en versiones en español, inglés y fracés" (Mejía, 1988).

Por último, pero no menos importante, el régimen del presidente Cárdenas colaboró con material humano, material bélico y vestuario en la realización de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, la obra maestra de Fernando de Fuentes, adaptación de la novela homónima de Rafael Felipe Muñoz y película inaugural de los Estudios CLASA, convertidos también en entidad pro-

ductora. Los elevados costos de producción invertidos en este filme, que ascendieron a un millón de pesos, motivarían la quiebra temprana de la empresa, por lo que el gobierno federal otorgaría a CLASA una subvención por dicha cantidad, con lo cual se convirtió, *de facto*, en el productor de la cinta Fernando de Fuentes; cabe agregar que con ese dinero la CLASA produciría al año siguiente varios cortos documentales "de interés nacional".

Pero se sabe que fue el propio Presidente de la República quien "sugirió" a De Fuentes que cortara el final de su película por considerarlo "demasiado brutal". En dicha escena, el personaje de Villa (interpretado magistralmente por Domingo Soler), masacraba a la familia de uno de sus antiguos guardias, los famosos "Dorados". El cineasta no tuvo más remedio que acatar la disposición gubernamental. Y con ello se sentó un precedente de ejercicio de censura directa, no legislada, por parte de la suprema autoridad del país. (Sobre la



Domingo Soler en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935)
Fuente: CIEC.

censura ejercida contra esta película de Fernando de Fuentes, véase: García Riera, 1984: 33-40).

¡Vámonos con Pancho Villa!, marcó el punto culminante de la primera oleada de clásicos del cine sonoro nacional realizados en la tan extraordinaria como titubeante fase artesanal que precedió al surgimiento de la industria fílmica mexicana. Junto con *Redes*, estrenada hasta el 16 de julio de 1936, la cinta de De Fuentes, que tuvo su primera función el 31 de diciembre de este último año, fue considerada un rotundo fracaso debido justamente a sus pretensiones de cine artístico y anticonvencional. Para entonces, los productores fílmicos nacionales ya habían encontrado las fórmulas genéricas que les permitirían convertirse en una auténtica fracción del empresariado nacional.

Cabe aquí hacer referencia a un hecho que no por su carácter eventual deja de ser interesante: durante 1935, y haciendo eco a las propuestas económicas del nuevo régimen, se filmaron tres películas producidas en forma de cooperativa: *Rosario*, de Miguel Zacarías, *¿Qué hago con la criatura?*, comedia de Ramón Peón, y *Más allá de la muerte*, realizada también por Peón en codirección con Adela Sequeyro, quien de esta manera se convirtió en la primera mujer que realizó cine sonoro en México. Las dos últimas cintas fueron apoyadas por el Banco de Crédito Popular, institución que algo tenía que ver con el Estado. De esta manera, el nuevo régimen pretendía también establecer una política de estímulos a la producción cinematográfica, asumiendo, como en otras ramas de la economía, un papel de promoción, gestoría y apoyo.



Adela Sequeyro y Mario Tenorio en *Más allá de la muerte* (Ramón Peón, 1935)
Fuente: CIEC.

En *El Estado empresario en México*, María Amparo Casar y Wilson Peres advierten que, con la fundación de 11 empresas e instituciones de capital estatal, entre ellas el Banco Nacional Hipotecario, Nacional Financiera, Petróleos Mexicanos, Comisión Federal de Electricidad (CFE), Compañía Exportadora e Importadora, S.A., la Productora e Importadora de Papel, S.A., el Instituto Politécnico Nacional (IPN), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), etcétera, el cardenismo se planteó como el primer régimen presidencial moderno con vocación de intervención directa en la economía nacional. Ello además del gran apoyo que el Estado brindó al desarrollo de las industrias mediante una fuerte inversión pública en sectores clave como los de las manufacturas (Casar y Peres, 1988: 29).

Al respecto, el sociólogo Tzvi Medin, afirma:

> Es importante señalar, con relación a este tema, los cambios sufridos en la inversión pública y en la inversión privada. En los años 1930 y 1935 la inversión privada llegó a un 62 por ciento del total, bajando en 1939 a un 59 por ciento, pero manteniéndose aún como predominante. De 1935 a 1940 se pasó a más del doble de la inversión pública, pero precisamente el incremento de la inversión pública propició asimismo la inversión privada. Durante el sexenio cardenista dio comienzo un gran desarrollo industrial, en especial por lo que respecta a la industria de la trasformación. En esta última se crearon de 1935 a 1940 6,594 nuevas empresas, ascendiendo el número de 6,916 a 13,510. El capital invertido ascendió de 1,670 millones de pesos a 3,135 millones; el valor de la producción ascendió de 1,890 a 3,115 millones de pesos; y el número de obreros empleados subió de 318,041 a 389,953 (Medin, 1972: 118-119).

El año fílmico de 1936 dio principio con la fundación de la Unión de Directores Cinematográficos de México, organismo encabezado por Fernando de Fuentes (presidente), Gabriel Soria (secretario) y Juan



Ramón Pereda y Esther Fernández en
El baúl macabro (Miguel Zacarías, 1936)
Fuente: CIEC.

Bustillo Oro (vocal). La Unión contó en un principio con 25 integrantes y algunos años más tarde sería reorganizada formando parte de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos Mexicanos. Acaso presintiendo que el nacimiento formal de la industria fílmica mexicana estaba cerca, en febrero del año citado la APMP se reorganiza bajo el nombre de Asociación de Productores Cinematografistas Mexicanos (APCM), entidad que ya se plantea como un auténtico sindicato patronal con bases sólidas y objetivos más precisos. Entre los dirigentes de la nueva Asociación destacarían Juan Pezet, Francisco Beltrán y Salvador Bueno. Cinco meses después, el gobierno decretó una nueva legislación sobre organizaciones y sindicatos patronales, misma que debió favorecer a la APCM en el sentido de que otorgaba a este tipo de organismos el carácter de instituciones públicas y autónomas (cf. Arriola, 1982: 20).

Reorganizados y contando con el apoyo gubernamental, a lo largo de 1936 los empresarios del sector de la producción fílmica se dedican a realizar secuelas de los filmes exitosos del año anterior como lo ejemplifican los casos de *Así es la mujer,* José Bohr; *El baúl macabro* Miguel Zacarías; *El calvario de una esposa,* Juan Orol; *Los chicos de la prensa,* Ramón Peón; *Cielito lindo,* Roberto O'Quigley; *Madres del mundo,* Rolando Aguilar; *Malditas sean las mujeres,* Juan Bustillo Oro; *Marihuana (El monstruo verde),* José Bohr; *Mater nostra,* Gabriel Soria; *Las mujeres mandan (Su gran aventura),* Fernando de Fuentes; *Nostradamus,* Juan Bustillo Oro, entre otras. Y con ello se establecen las bases genéricas sobre las que habrá de desarrollarse el incipiente negocio del cine en México.

La expulsión de Plutarco Elías Calles en abril de 1936 consolida la figura de Cárdenas y marca los inicios del presidencialismo mexicano, entendiendo por tal una consumación de la Presidencia como auténtica institución política. Ello permitiría a Cárdenas llevar a cabo las propuestas del ideario político del grupo que éste comandaba, entre ellas una Reforma Agraria de características profundas, así como las expropiaciones petrolera y ferrocarrilera. El politólogo Arnaldo Córdova ha sintetizado de manera brillante este fenómeno cuando apunta que:

> [...] Cárdenas fue el verdadero reformador: la transformación del partido en un partido de masas, el favor que se dispensó a las organizaciones populares, la formación de la CNC y la CTM con cuño reformista, la institucionalización del movimiento patronal en las cámaras nacionales de empresarios, significaban la creación de poderes equilibrados y controlables en grado sumo y la reducción del poder personal a la más absoluta impotencia./*En esas condiciones, el poder presidencial devenía, de la manera más lógica y natural, en un poder que derivaba directamente del cargo [...] Y esto equivale a decir que el poder presidencial se despersonalizaba con una vertiginosa rapidez, que el presidente, con tal independencia*

> *de su poder personal, sería siempre y ante cualquiera circunstancias un presidente fuerte, simplemente por su calidad de presidente, es decir, por el poder de la institución presidencial* (Córdova, 1985: 54-55). (Las cursivas son de la autora de esta investigación).

Sin embargo, las políticas cardenistas en materia agraria, iniciadas de manera rigurosa justamente en octubre de 1936 con el magno reparto de La Laguna, se reflejaron en el cine de manera inversa. (Sobre las características que la Reforma Agraria adquirió durante el periodo cardenista, véase: Gutelman, 1974: 101-112). Para el mismo Gutelman, el cardenismo se puede definir

> como la quintaesencia de la ideología y la práctica pequeño-burguesas en lo concerniente a preparar las condiciones de desarrollo del capitalismo en la agricultura. Representa por lo menos el último punto a donde llega la concepción campesina del desarrollo capitalista en México [...] Al finalizar el mandato presidencial de Cárdenas, la fisonomía agraria de México había cambiado mucho. El latifundismo remanente de las estructuras feudales había quedado eliminado. Únicamente quedaba el pequeño campesinado ejidal o privado y el gran capital agrícola (Gutelman, 1974: 101-112).

Por esto podemos decir que, la producción y realización de tres cintas, *Cielito lindo* de Roberto O'Quigley, *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes y *¡Ora Ponciano! (Sol, sangre y arena)*, de Gabriel Soria, implican el redescubrimiento, de una vez por todas, de la fórmula genérica más contundente en términos comerciales: la "comedia ranchera". Aparecen en ellas toda suerte de campesinos, peones, caporales y patrones agrarios. Pero todos habitan un universo idílico y perfectamente armónico, al que solamente perturban los antagonismos por el amor de una joven tan bella como ingenua o la renuencia de un hacen-

dado que no permite a su hija casarse con el hijo del mayordomo, quien, intentando acceder a la amada, se convertirá en torero.

Tales estructuras dramáticas se aderezan con canciones vernáculas, vestuarios folclóricos, escenografías "nacionalistas" pletóricas de artesanías y toda suerte de jolgorios populares o festividades: peleas de gallos, carreras de caballos, corridas de toros, jaripeos, bailables, etcétera. (Descripciones detalladas de las características de la "comedia ranchera" como género cinematográfico pueden encontrarse en: Ayala, 1968: 64-83, y De los Reyes, 1987: 142-168).

Al impulso cardenista que habría de acabar con los vestigios del latifundismo porfiriano y que finalmente abriría nuevas vetas al desarrollo capitalista en el campo, el cine nacional responde con una saga de películas escapistas y conservadoras, aunque de indudable respuesta popular. La mayor de las paradojas es que le haya correspondido a Fernando de Fuentes, portentoso realizador de *El prisionero trece*, *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, el dudoso mérito de filmar *Allá en el Rancho Grande*, la película más taquillera del género, cuyo éxito abriría al cine mexicano, de manera definitiva, los mercados de habla hispana.

En agosto de 1936, poco antes de la realización y estreno de la mencionada trilogía de "comedias rancheras", una comisión de la APCM, encabezada por Francisco Beltrán, visita al entonces regente de la ciudad, general Cosme Hinojosa, para demandarle, "a nombre de la industria fílmica mexicana", una reducción gradual de los altos impuestos que pesaban sobre ella (cf. Del Mar, 9 de agosto de 1936: 12).

Al poco tiempo, Cárdenas decreta la excepción del 6% de impuesto sobre la renta, que favorece solamente a los productores de películas. Con esto y con la visita que el mismísimo presidente hace a la locación el último día de rodaje de *Las mujeres mandan*, cinta producida por la CLASA y dirigida por Fernando de Fuentes, el gobierno cardenista parece otorgar, de nueva cuenta, su apoyo irrestricto a una nueva industria, a la cual, pese a todo, se estaba utilizando para efectos de propaganda política.



Actor, Tito Guízar y Carlos López "Chaflán"
en *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936)
Fuente: CIEC.

Efectivamente, antes de que la "comedia ranchera" surja de manera arrolladora revelando su ímpetu reaccionario (y, en ese sentido, los contenidos del género se opongan a las políticas del cardenismo), el Estado seguirá participando de varias formas en la producción fílmica. En 1936, a través de algunas instancias del Partido Nacional Revolucionario, el régimen cardenista utiliza al medio cinematográfico para exaltar a tres de los pilares sobre las que se finca su estrategia política: el agrarismo, el estímulo oficial al deporte y la cultura popular.

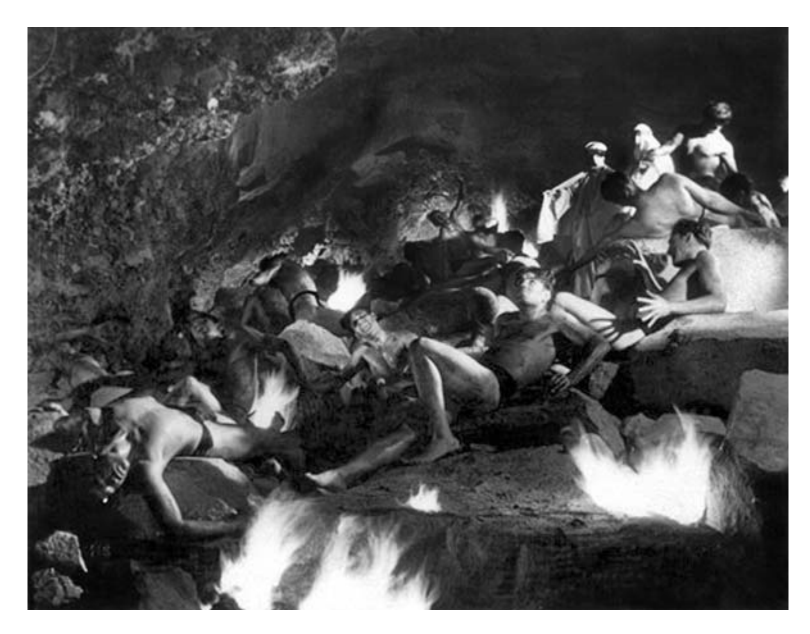
En *Judas*, realizada por Manuel R. Ojeda, se fustigaba a quienes históricamente habían traicionado las mejores causas populares. Su trama no deja de ser un claro síntoma de la situación política del periodo: durante la época del porfiriato, la joven Magdalena (Josefina Escobedo), hija de un cruel hacendado, se enamora de Emilio (Carlos Villatoro), líder agrarista, quien es asesinado por culpa de la delación de un amigo.



Marina Tamayo y Alfredo del Diestro
en *Las mujeres mandan* (Fernando de Fuentes, 1936)
Fuente: CIEC.

La Revolución estalla y los personajes se pierden en la vorágine de las luchas y batallas. Al triunfar el movimiento revolucionario, Magdalena, convertida en maestra, queda a cargo de la escuela construida por quienes fueron los peones de su padre. Aparte de sus alusiones implícitas a la lucha que en esos momentos están llevando a cabo los maestros rurales, la cinta podía leerse como una clara alegoría contra el callismo que, desde la óptica del régimen en turno, había traicionado los postulados agraristas de la Revolución mexicana.

El fracaso comercial de *Judas* (equiparable a los de *Redes* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*), motivó la cancelación de otros proyectos afines como "una biografía de Emiliano Zapata escrita por Ernesto Cortázar y aprobada por el licenciado Emilio Portes Gil, presidente entonces del PNR, y *Murió por la patria*, película que debía dirigir Manuel R. Ojeda a partir de una historia del licenciado Alfonso Teja Zabre" (García Riera, 1993). Teja Zabre era un destacado historiador y seguramente simpatizante del partido en el poder.



Judas (Manuel R. Ojeda, 1936)
Fuente: CIEC.

Por su parte, en *Desfile atlético del 20 de noviembre de 1936 conmemorando el XXVI aniversario de la iniciación de la Revolución mexicana*, documental financiado por el PNR en coproducción con el Departamento Autónomo de Educación Pública y supervisado por Fernando de Fuentes, se registraban imágenes de Lázaro Cárdenas presidiendo el citado desfile "en el que se exponen los adelantos que en el deporte se han logrado gracias a los esfuerzos del régimen", según rezaba un comentario inicial.

El crítico Arturo Garmendia, en el periódico *Esto,* haría un excelente análisis del filme, mismo que concluye con la siguiente afirmación:

> [...] Gracias a esta depurada narración [de Fernando de Fuentes] es posible desprender de la cinta su mensaje, el justo retrato del ambiente de una época: la serenidad con que son presentadas sus imágenes permite integrarlas sin esfuerzo al panorama social de la época [...] nada

> define mejor el ambiente del momento que la irrupción en el Zócalo de un conjunto infantil que evoluciona llevando en las manos las niñas una hoz, los niños un martillo. El poder de la imagen de De Fuentes es capaz de transformar un acto oficial que se celebra anualmente en una celebración popular que adquiere acentos épicos [...] que, por otra parte, nunca estuvieron mejor justificados (Garmendia, 1970).

Y al referirse al mismo filme, Jorge Ayala Blanco señala:

> Una cinta como *Desfile deportivo* [...] nos hace pensar que el gobierno cardenista no se resignaba y, contra viento y marea trataba de promover desde la cima cierta exaltación un tanto beata de la figura del obrero mexicano. El ya acostumbrado desfile atlético [...] incluía contingentes que portaban el símbolo de la hoz y el martillo, y la parada culminaba, en la pantalla, con una imagen digna del más ortodoxo realismo socialista: un estatuario trabajador indigenoide, de musculoso torso desnudo y con el concentrado gesto de la fe en el futuro, blandía como semidiós heleno-germánico de la *Olimpiada de Berlín* (Riefensthal 36) con aspiraciones de logo de Mosfilm, o más bien como milenaria deidad greco-azteca, nuestra ondeante enseña tricolor (Ayala, 1986: 504-506).

Finalmente, investigaciones recientes han revelado que *Michoacán*, documental realizado por Elena Sánchez Valenzuela, quien fuera protagonista de la versión muda de *Santa*, formaba parte de un proyecto denominado “Brigadas cinematográficas”, que fue encargado a la cineasta por el propio presidente Cárdenas y que debido a ello recibió apoyo del Ala Izquierda del Bloque Nacional Revolucionario de la Cámara de Diputados, encabezada por Luis Mora Tovar (cf. Torres, 1992: 14-16).

De acuerdo con algunos testimonios hemerográficos de la época, *Michoacán* era una

> película documentaria de interés indiscutible y de gran valor artístico e histórico. Elena [Sánchez Valenzuela], la primera mujer en la América Latina que concibe, planea y ejecuta una película documental [de largometraje], logró captar con una formidable intuición artística y un absoluto sentido periodístico centenares de escenas a cual más de bellas y sugerentes –escenas que están hablando– que exponen a maravilla detalles desconocidos de la vida de los campesinos de Michoacán; gente humilde, limpia, sana, laboriosa, que rebosa optimismo, como si se sintiera contagiada por la exuberancia de su tierra natal, llena de prodigios de belleza (citado por Torres, 1992: 14-16).

Pero eso no fue todo. Simultáneo a la realización de documentales como *Desfile atlético* y *Michoacán*, la ya mencionada Comisión Nacional de Irrigación patrocinó cuando menos cuatro cortos realizados por los hermanos Agustín y Leonardo Jiménez: *Cuadros de Michoacán, Lagos de maravilla, Charanda* y *Guadalajara*. Si a los tres primeros se les agrega el documental de Elena Sánchez Valenzuela y los cortos *Pescadores de Janitzio* y *Jícaras de Michoacán*, producidos por Juan Pezet y fotografiados por Agustín Jiménez, suena lógico suponer que el estado natal del presidente en turno era el principal foco de atención por parte de los documentalistas mexicanos: como Cárdenas había efectuado allí el "ensayo general" de su proyecto de gobierno, probablemente se pretendía dar a conocer los alcances que el cardenismo era capaz de lograr.

Jícaras de Michoacán, de 7 minutos de duración, es al parecer el único de esos testimonios que se preserva gracias al rescate de Rogelio Agrasánchez, Jr. Fue realizado por el propio Pezet y musicalizado por Armando Rosado. Sus imágenes son reveladoras, por un lado, de la aproximación elogiosa a la cultura popular michoacana impulsada por el cardenismo (se muestra primero un ahuehuete, después una representación de "La danza de los viejitos" que se alterna con máscaras simbólicas y, finalmente, se detalla la fabricación de jícaras en lo que parece ser una cooperativa artesanal); y, por el

otro, se observa en ella una gran influencia de Eisenstein, bastante lógica en este caso ya que el camarógrafo Agustín Jiménez fue amigo y asistente del cineasta soviético cuando éste permaneció en México.

De igual manera, otras instituciones gubernamentales debieron ser las encargadas de patrocinar otros dos cortos presumiblemente realizados en 1936: *La Secretaría de Guerra y el Plan Sexenal*, dirigido por el periodista José Altamirano, y *Petróleo*, filmado por Fernando de Fuentes con fotografía de Gabriel Figueroa. Cabe anotar que este último filme se realizó en el contexto de la crisis obrero-patronal que tiempo después motivaría al régimen cardenista a decretar la expropiación petrolera. Por su parte, la Cooperativa Grupo Éxito, contando de nuevo con el apoyo del Banco de Crédito Popular, produjo otros dos cortos: *La cucaracha mexicana*, de Juan José Segura, y *México Progresa*, que registró una visita, fotografiada por Víctor Herrera, a los talleres de organización de cooperativas de la citada institución crediticia.

El cine patrocinado directa o indirectamente por el Estado cardenista intentaba, pues, en un nivel estético-ideológico, presentar en las pantallas el otro México: el que estaba siendo protagonista o testigo de los cambios y transformaciones propiciadas por el nuevo régimen en todos los ámbitos territoriales y en todos los sectores de la economía nacional.

Para completar el cuadro socio-político antes descrito, habrá que decir que, durante el lapso que nos ocupa, la UTECM asumió una tarea que le correspondía de manera directa, toda vez que el organismo sindical mantenía fuertes vínculos con la Confederación Regional de Obreros y Campesinos (CROC).

Según unas notas de Hugo del Mar publicadas en *Revista de Revistas* (23 de febrero y 8 de marzo de 1936), los integrantes de ambas organizaciones sindicales bloquearon la exhibición del corto documental *Manifestación anticomunista de Monterrey*, filmado por el cineasta ultra conservador Gustavo Sáenz de Sicilia, quien ya para entonces se había convertido en distinguido militante del incipiente movimiento sinar-

quista mexicano y que no tardaría en ponerse al frente de una Confederación de la Clase Media dependiente de la Confederación Patronal de la República Mexicana. La citada manifestación fue tal vez uno de los prolegómenos de la fundación oficial del sinarquismo en México, misma que ocurriría en mayo de 1937 (cf. Gill, 1962 y Meyer, 1979).

Al parecer, la animadversión de Sáenz de Sicilia contra el movimiento comunista, implícito en el mencionado filme, provocó la reacción de las facciones izquierdistas del propio gobierno, hecho que motivó la repulsa oficial y la consecuente intervención de la UTECM. Todo señala que, a partir de este momento, "El Gallo" Sáenz de Sicilia decidió su retiro de la realización cinematográfica: en adelante sólo haría los argumentos o guiones de unas cuantas películas más. (Un interesante recuento de la vida y obra cinematográfica de Sáenz de Sicilia puede encontrarse en: López-Vallejo, 1978: 9-16).



Capítulo v

Conquista de mercados, nacimiento de la industria fílmica y primera crisis (1937-1940)



Raúl de Anda, Salvador Quiroz, Emilio "El Indio" Fernández, Miguel Ángel Ferriz, Pedro Armendáriz y Ma. Luisa Zea en *El charro negro* (Raúl de Anda, 1940)
Fuente: CIEC.

Desconfiados de los efectos taquilleros de la inventiva y la inteligencia los productores de cine mexicano daban una idea de estreñimiento, de mezquindad: querían ir sobre seguro y obtener ganancias con un mínimo esfuerzo, como es de rigor en todo comerciante, pero aun más en los de un país que apenas salía de profundas convulsiones sociales, políticas y económicas y que no lograba todavía ver con claridad su futuro.

Emilio García Riera

EL TRIUNFO DE LA "COMEDIA RANCHERA" Y CONQUISTA DE MERCADOS INTERNACIONALES (1937)

Al finalizar 1936, el balance del incipiente cine sonoro mexicano era, con todo, poco halagüeño. Durante ese año se habían producido 24 largometrajes, lo que de alguna manera implicaba una manifiesta incapacidad para despegar de manera franca rumbo a la industrialización. No obstante, un marcado descenso en el volumen de producción de la cinematografía española (19 largometrajes), evidente consecuencia del inicio de la guerra civil, y el hecho de que la cinematografía Argentina tampoco podía despegar (15 largometrajes estrenados) favorecieron al cine mexicano para recuperar el primer lugar en la producción fílmica en los países de Iberoamérica.

Según José María Sánchez García, pionero de los historiadores fílmicos mexicanos, 1936 fue el año "de la gran crisis en la que llegó a temerse la desaparición del cine nacional, debido a que los públicos de habla hispana, tanto nacionales como extranjeros, rechazaban las películas mexicanas. Numerosas empresas productoras, antes florecientes, tuvieron que abandonar el campo, y sólo quedaron en pie algunas compañías particulares y de poco capital, que seguían confiando en mejores tiempos" (Sánchez García, 1946: 22).



Publicidad de la Compañía Nacional Productora de Películas
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

La afirmación de Sánchez García es, en rigor, un tanto incorrecta. Según lo muestra el cuadro XV del anexo 2, solamente tres empresas, la Compañía Nacional Productora de Películas, la Producciones Cinematográficas Internacionales y la Aspa Films de México (las dos primeras desaparecerían al poco tiempo), pretendieron durante el lapso 1932-1936 una producción más o menos seriada.

El resto de las cintas fueron financiadas por empresas de vida efímera que no arriesgaban demasiado capital y que al no obtener las ganancias deseadas tendían a desaparecer del panorama; ello se traducía pues en los escasos volúmenes que signaron el periodo aludido.

En comparación con cuadros anteriores, el mencionado cuadro XV del anexo 2 demuestra también que sólo dos casos de productores de la etapa muda (Miguel Contreras Torres y Gustavo Sáenz de Sicilia) habían logrado continuar su carrera en los inicios del sonoro.

Por lo demás, esa misma producción ocupaba el último lugar en los porcentajes de exhibición en las salas de la Ciudad de México: en el primero se situaba, con mucho, la producción estadounidense (ver cuadro XVII del anexo 2), ello a pesar de que se estrenaba únicamente poco más del 50 por ciento del total de las películas realizadas en ese país (ver cuadro XVIII del anexo 2). Esto implicaba que con la mitad de la producción de Hollywood se abarcaba el 84 por ciento de exhibición en las pantallas mexicanas.

En conjunto, todo ese panorama revelaba una típica condición artesanal que, en efecto, hacía peligrar seriamente los esfuerzos por levan-



Ma. Luisa Zea y Lupe Vélez en *La Zandunga*
(Fernando de Fuentes, 1937)
Fuente: CIEC.

tar el sector productivo de una industria fílmica de características más o menos nacionales.

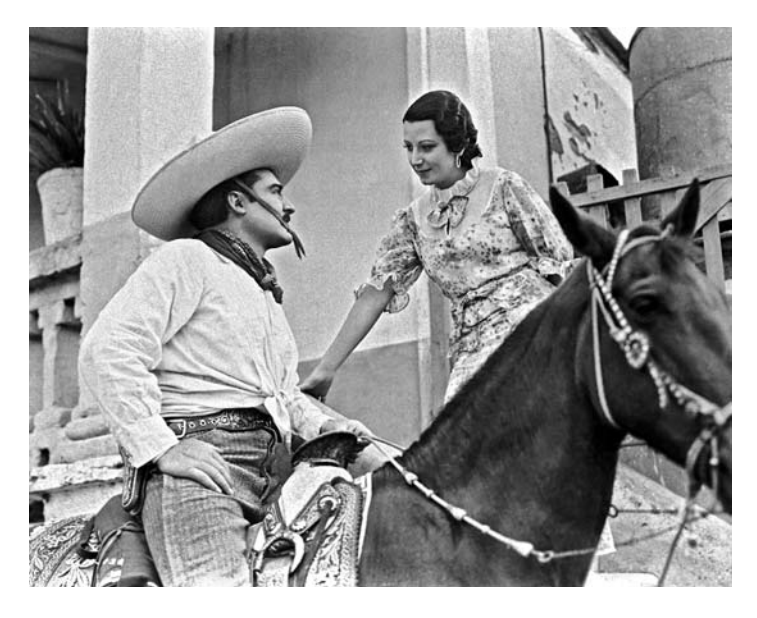
Sin embargo, el éxito local y sobre todo internacional de *Allá en el Rancho Grande* junto con el de algunas de sus secuelas filmadas entre 1936 y 1937 [*Adiós Nicanor* (Rafael Portas, 1937), *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro, 1937), *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937), *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes, 1937), *Las cuatro milpas,* (Ramón Pereda, 1937), *Jalisco nunca pierde* ("Chano" Urueta, 1937), *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1936) y *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937)], determinaría un nuevo salto cuantitativo en la producción fílmica mexicana, que implicaría a su vez la conquista de los mercados hispano parlantes.

Durante 1937, la guerra civil española motivaría un nuevo descenso en la producción cinematográfica de ese país (alrededor de 10 largometrajes de ficción), hecho que descartaría a los íberos, al menos momentáneamente, de la lucha por los citados mercados.

En ese nuevo contexto, solamente otra cinematografía, la argentina, que por fin había podido dar un gran salto (28 cintas estrenadas), disputó a la mexicana un vasto público iberoamericano que, de cualquier manera, no dejaba de consumir, primordialmente, los productos hollywoodenses. Pero el cine mexicano, evidentemente más ligado a los gustos de las masas latinoamericanas, terminaría por imponerse tanto al menguado cine "hispano" como al argentino, que si bien es cierto que contaba con un mayor desarrollo técnico, parecía, por la composición social y cultural de quienes lo hacían, un subproducto europeo plagado de sórdidos melodramas arrabaleros que sólo tuvieron eco en su propio mercado y en el de algunos países de Sudamérica (cf. Di Núbila, 1959: 31 y ss.).

El triunfo en taquilla a nivel continental por parte de las "comedias rancheras", puede explicarse por las razones más diversas, pero, sobre todo, éste se debió a causas implícitas en sus estructuras dramáticas, en la raigambre popular de los temas abordados, así como en su fidelidad a un estilo visual procedente de ciertas formas de pintura y fotografía cultivadas en México con anterioridad. Desglosemos en seguida algunos de esos rubros.

Por principio de cuentas, las así llamadas "comedias rancheras" intentaban plasmar ambientes bucólicos que pese a sus mistificaciones, adulteraciones, moralismo, sexismo y clasismo implícitos (y no pocas veces explícitos), tuvo impacto y resonancia entre la mayoría de la población de los países del mundo de habla hispana, entonces todavía integrada por campesinos tradicionales o emigrados del campo a las urbes. A guisa de ejemplo, baste decir que según cuadros estadísticos oficiales de la época, durante la década de los treinta el promedio de la población rural mexicana fue de un 65.23 por ciento, y es muy posible que esos volúmenes fueran aún más altos en Centroamérica y buena parte del bloque sudamericano (cf. Nafinsa, 1981: 4-5).



Ramón Pereda y Adriana Lamar en
Las cuatro milpas (Ramón Pereda, 1937)
Fuente: CIEC.

Gracias a los sistemas sonoros, ese mundo bucólico y plácido integró la gran tradición musical vernácula nacional, es decir canciones, sones, corridos, que, a través de la radio y la pujante industria discográfica, se había venido imponiendo de manera vertiginosa en los mismos mercados, demostrando así la aceptación y enorme popularidad de que eran objeto. Se sabe, por ejemplo, que en el caso de *Allá en el Rancho Grande* o *Las cuatro milpas*, fueron los autores e intérpretes de las canciones homónimas quienes propusieron la incorporación de dichas melodías bajo el argumento de que el ya para entonces asegurado éxito de ellas iba a afirmar el impacto mercantil de las películas.

Debido a la "comedia ranchera" como género de exportación, el típico folclore campirano-nacionalista sustentado en bailables y atuendos regionalistas, por otra parte muy similar en casi todos los países iberoamericanos, fue también un poderoso elemento de identidad social y cultural para millones de habitantes del subcontinente latinoamericano.

Por otra parte, convertida en el género fílmico mexicano "por excelencia", desarrolló su dramaturgia en un acendrado costumbrismo, derivado a su vez de forma directa de la zarzuela y la novela romántica españolas, tradiciones que desde siglos atrás formaban parte de la cultura imperante en toda Iberoamérica.

Este costumbrismo fílmico integró otros elementos ya mencionados con anterioridad como jaripeos, corridas de toros, "suertes" charras, peleas de gallos, jolgorios populares, intenso consumo de bebidas "autóctonas" (pulque, tequila, mezcal, charanda), y a una ambientación la mayoría de las veces saturada de todo tipo de artesanías (jarros, cazuelas, ollitas, metates, tapetes, rebozos, sombreros), todo ello muy al gusto de públicos que a todas luces deseaban verse representados en la pantalla.

Por ende, esas películas se convirtieron en el mejor medio masivo audiovisual para dar a conocer y propagar los elementos y maneras de un lenguaje coloquial y "cotidiano", que también jugó un importante papel como elemento de identidad cultural entre los espectadores fílmicos de México y de los demás países latinoamericanos con afinidades históricas al nuestro.

No es por azar que el periodista y cinéfilo español Ernesto Giménez Caballero haya apuntado con gran acierto que, en su conjunto, las películas mexicanas difundieron un fenómeno

> entrañable para el espectador español: el lenguaje. Siendo películas extranjeras, oceánidas, lejanísimas, su lengua, sin embargo, no es el "doblado", el falso diálogo traducido, sino una lengua hablada directamente. No sólo directamente, sino hablada en forma tan popular y avulgarada [*sic*] que lo entienden los braceros andaluces y extremeños, los operarios de Madrid, los mineros asturianos, los campesinos gallegos y vascos. Lenguaje dialectal, añejo y de casta. Que ya definiera el autor de *Grandeza mexicana*, en 1604: País de notable policía, /donde se habla el español lenguaje/ más puro y con mayor cortesía (Giménez, 1948: 13).

En este caso, habría que matizar que tales aseveraciones fueron hechas hacia fines de los cuarenta, es decir, cuando el cine mexicano ya era uno de los preferidos del público español. De acuerdo con los datos compilados por Alberto Elena en su ensayo *La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa*, entre 1933 y 1949 se estrenaron en España un total de 279 películas procedentes de América Latina, de las cuales la inmensa mayoría (alrededor del 95por ciento) debieron ser mexicanas y argentinas. Y de entre las primeras, destacaron varias "comedias rancheras", sobre todo *Allá en el Rancho Grande* y *¡Así es mi tierra!*, cinta que pese a haberse estrenado en aquel país hasta 1946, logró ser vista por 588,962 espectadores, colocándose en el número 44 de la lista de las películas latinoamericanas más vistas en territorio español hasta el momento en que Elena publicó su texto.

Finalmente, la "comedia ranchera" permitió el surgimiento de las primeras "estrellas" o ídolos, no sólo nacionales sino latinoamericanos: Tito Guízar, Esther Fernández (intérpretes de *Allá en el*



Mario Moreno "Cantinflas", Margarita Cortés, Manuel Medel y Juan José Martínez Casado en *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937)
Fuente: CIEC.

Rancho Grande), Mario Moreno "Cantinflas", Jorge Negrete, Carlos López "Chaflán", René Cardona, Manuel Medel, los hermanos Soler, Joaquín Pardavé, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova, entre otros, por lo que el cine mexicano contaba con un género ampliamente redituable y un incipiente Star System (ver cuadro XIX del anexo 2). En resumen, la cinematografía mexicana ofreció a sus potenciales consumidores de España y América Latina mucho de aquello que las cintas "hispanas" y argentinas no fueron capaces de proponer y expresar.

Del triunfo de la "comedia ranchera" tanto en el mercado nacional como en los mercados del extranjero existen pocas cifras más o menos confiables. Algunos testimonios orales y hemerográficos, así como los datos contenidos en la *Cartelera cinematográfica peruana 1930-1939,* pueden proporcionar una idea de la dimensión del asunto (Núñez, 1998: 375).

Una semana después del estreno de *Allá en el Rancho Grande,* en el diario *La Prensa* se decía que:

> Sobrepasando los cálculos hechos, la concurrencia asidua y numerosa al teatro Alameda, ha obligado a la empresa a que la película nacional *Allá en el Rancho Grande* siga pasando en su pantalla 4 días más, es decir continuará hasta el viernes [...] es de las producciones que van a la cabeza, no por su éxito en taquilla que en algunos casos es discutible ya que comprende sólo un aspecto comercial de la obra, sino por la calidad de público que la ha visto y los juicios críticos que ha merecido. (Anónimo, 13 de octubre de 1936).

Revista de Revistas consignó en 400,000 pesos el monto de la ganancia para los productores de la cinta de De Fuentes, cifra exorbitante para su época tratándose de un filme de carácter nacional. (Anónimo, 27 de diciembre de 1936).



Actor, Carlos López "Chaflán", Jorge Vélez, Pedro Armendáriz
y Consuelo Segarra en *Jalisco nunca pierde* ("Chano" Urueta, 1937)
Fuente: CIEC.

En el número 157 de la revista *Contenido*, el actor Tito Guízar afirmó: "En Nueva York, la película [*Allá en el Rancho Grande*] fue un exitazo. Se recaudaron 7 mil dólares de entradas en dos semanas que se exhibió en el teatro Campoamor, y 7 mil dólares en aquella época eran como 30 mil pesos, la mitad de lo que costó la película. Cobrábamos, como cosa nunca vista, un dólar la entrada". (Anónimo, junio de 1976).

La revista *Mundo cinematográfico* publicó un listado de las películas mexicanas más taquilleras de 1937. Según esos cómputos, no precisados en cifras, las obras fílmicas más exitosas fueron, sin excepción, "comedias rancheras": *¡Ora Ponciano!, Las cuatro milpas, Jalisco nunca pierde, ¡Así es mi tierra!* y *Adiós Nicanor*. (Anónimo, enero de 1938).

Y el semanario taurino *El Redondel* dio a conocer un cable proveniente de Caracas, Venezuela, en el que se decía:

> [...] Con un éxito sin precedente se exhibió en el teatro Ayacucho la cinta mexicana titulada *¡Ora Ponciano!* Más de 80 veces consecutivas se ha pasado en el mencionado teatro la citada película, que el público caraqueño ha acogido con beneplácito, pues cada vez que las llamativas carteleras del Ayacucho la anuncian, abarrota el público las taquillas aglomerándose media hora antes de la fijada para comenzar la función, con objeto de poder adquirir mejores puestos [...] Una gran acogida ha tenido en este país el cine mexicano. Ello se debe, indiscutiblemente, a las escenas que en él se aprecian. Hasta ahora, los filmes mexicanos que más éxito han obtenido en nuestras pantallas han sido las siguientes, además de *¡Ora Ponciano!*: *Allá en el Rancho Grande, ¡Así es mi tierra!, Jalisco nunca pierde* y *La Zandunga*, que en la actualidad está de moda ya que la empresa del teatro Principal la estrenó el pasado viernes 17 [de junio] [...]. (Anónimo, 10 de julio de 1938).

Éxitos comerciales como los obtenidos por las comedias rancheras mencionadas en el párrafo anterior se repitieron en muchas otras ciudades de países centro y sudamericanos y en no pocas regiones de las islas caribeñas como Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico.

Un primer ejemplo de ello sería la permanencia de *Allá en el Rancho Grande* durante 13 días seguidos en el cine Roxy de Guadalajara, y de otros 14 días en los cines Juárez, España, Teresa, Zelayarán, Montes, Ideal y Colón, de la misma capital del estado de Jalisco. La cinta de De Fuentes resultaría también una de las más reestrenadas en dicha localidad: marzo, abril, mayo y junio de 1937; octubre de 1939; y julio, septiembre y cotubre de 1940. Tales cifras marcaron todo un récord en la historia del espectáculo fílmico de esa ciudad. Por su parte, *¡Ora Ponciano!*, permaneció 15 días en el cine Colón, mientras que *Amapola del camino* fue reestrenada varias veces: octubre de 1937, junio, julio, septiembre y octubre de 1940 (cf. Torres, 1993).

Otro ejemplo de ello sería el que nos puede proporcionar el minucioso registro incluido en la *Cartelera cinematográfica peruana 1930-1939*. Según esta fuente, entre 1930 y 1935 se habían estrenado en la región de Lima-Callao un total de 24 películas de largometraje hechas en México. Por contraste, entre 1936 y 1939 se estrenarían un total de 80 cintas de la misma procedencia; sin embargo, las cintas mexicanas que tuvieron mejor acogida en el sentido de que vieron estreno en las mejores salas y en un buen número de ellas, fueron, sin excepción, comedias rancheras encabezadas por *Allá en el Rancho Grande*, que se exhibió a partir del 13 de mayo de 1937 en los cines Capitol, Iris, Apolo, Olimpo, Devry y Rímac de la capital peruana. Seguida por *Jalisco nunca pierde* (estrenada el 25 de diciembre de 1937 en siete salas), *Las cuatro milpas* (estrenada el 8 de abril de 1938 en seis salas), *Bajo el cielo de México* (estrenada el 13 de abril de 1938 en siete salas), *Adiós Nicanor* (estrenada el 3 de junio de 1938 en seis salas), *¡OraPonciano!* (estrenada el 23 de junio de 1938 en ocho salas), *Ojos tapatíos* (estrenada el 8 de julio de 1938 en siete salas), *La madrina del diablo* (estrenada el 15 de julio de 1938 en seis salas), *Rapsodia mexicana* (estrenada el 22 de julio de 1938 en seis salas), *La Zandunga* (estrenada el 27 de julio de 1938 en seis salas), *A la orilla de un palmar* (estrenada el 5 de agosto de 1938 en seis salas), *La tierra del mariachi* (estrenada el 19 de agosto de 1938 en seis salas) y *Huapango* (estrenada el 22 de septiembre de 1938 en siete salas) (cf. Núñez, 1998).

Gracias a la puntual recopilación establecida por Osvaldo Saratsola en la Revista *Cinestrenos*. "El cine en Montevideo desde 1929", sabemos que de las 24 películas mexicanas producidas durante los treinta y estrenadas en la capital de Uruguay, nueve, es decir, el 37.5 por ciento, eran comedias rancheras. La primera de ellas fue, para variar, *Allá en el Rancho Grande*, que se presentó por primera vez el 24 de abril de 1937 en el cine Ariel, obteniendo un gran éxito, secundado por *¡Así es mi tierra!* (2 de febrero de 1938, cine Ariel), *Amapola del camino* (16 de



Jorge Negrete y María Fernanda Ibáñez
en *La madrina del diablo* (Ramón Peón, 1937)
Fuente: CIEC.

febrero de 1938, cine Radio City), *¡Ora Ponciano!* (10 de agosto de 1938, cine Ambassador), *Allá en el Rancho Chico* (4 de enero de 1939, cine Ambassador) y *Bajo el cielo de México* (2 de agosto de 1939, cine Azul). Todos esos títulos contribuyeron poderosamente para posicionar de ahí en delante al cine mexicano en la preferencia del público que acudía a las salas montevidianas.

El colosal triunfo de *Allá en el Rancho Grande* se reflejó pues, de manera inmediata, en la producción fílmica mexicana de 1937. De los 39 largometrajes de ficción realizados en ese año, nueve fueron, en mayor o menor medida, secuelas de la cinta de De Fuentes; además este aumento implicó el inicio en la producción de alrededor de 11 empresas, buena parte de las cuales debutaron patrocinando alguna "comedia ranchera" (ver cuadros XX y XXI del anexo 2).

Una de estas cintas, *La madrina del diablo*, de Ramón Peón, auspicia el debut de Jorge Negrete, prototipo del charro-cantor proveniente del Bajío, región campirana del estado de Jalisco; otra, *¡Así es mi tierra!*, de

Arcady Boytler, da a conocer más allá de las fronteras al singular cómico “Cantinflas” y prepara su eventual condición de ídolo; y una más, *La Zandunga*, de Fernando de Fuentes, permite el primer “gran lujo” del cine sonoro nacional: la incorporación de la mexicana Lupe Vélez, “estrella” de reconocidos antecedentes hollywoodenses. (Sobre la vida y obra de esta singular “estrella”, véase: Ramírez, 1986).

El éxito de la saga de “comedias rancheras” en México tuvo, según Aurelio de los Reyes, la siguiente explicación:

> [...] El público mexicano la aceptó quizá porque estaba atemorizado de la jerga “comunista” manejada por los círculos gubernamentales y ante la inminente destrucción y desaparición de la hacienda, uno de los elementos tradicionales de la nacionalidad, y quizá porque reflejaban una realidad social, pues en el campo las castas sociales eran y aún son vigentes. Era una sociedad conservadora, “temerosa de Dios, respetuosa de las tradiciones, de la propiedad privada y amante de las buenas costumbres”. Quizá la identificación del público se acentuó por la idealización que se hacía de ellos (todos eran “buenos” y sabían vestir y llevar con dignidad los trajes nacionales) [...] (De los Reyes, 1987: 152).

Consideramos que, en un sentido, De los Reyes está en lo cierto. Pero esta hipótesis debe matizarse, toda vez que en aquella época la población rural, es decir la mayor parte del país, estaba siendo partícipe o testigo de la reforma agraria cardenista, hecho que representaba un cambio social que le concernía directamente. En todo caso y ante la dificultad de comprobar con datos estadísticos tales asertos, habría que decir que el público que en México reunía las características descritas por De los Reyes, estaba integrado, sobre todo, por sectores de la población urbana y de la pequeña-burguesía agraria que habitaba en pueblos y en pequeñas ciudades de provincia. Fue entonces dicho público el que hizo triunfar, en mayores proporciones, a la serie de cintas que siguieron a *Allá en el Rancho Grande*.

Ante la avalancha de "comedias rancheras" que, como ya advertimos, sustentaban sus mensajes en una dramaturgia clara y profundamente conservadora, el Estado cardenista sólo pretendió llevar a cabo, hasta donde pudo, una especie de contrapeso. En 1937, la SEP patrocinó el documental de largometraje *Amanece en el erial*, dirigido por Rolando Aguilar, cinta en la que se describían los problemas padecidos por los habitantes del Valle del Mezquital, estado de Hidalgo, una de las regiones más pobres y sobre explotadas del país (en tal sentido, la cinta de Aguilar es un notable antecedente de *Etnocidio, notas sobre El Mezquital*, el brillante testimonio socio-antropológico realizado en 1976 por Paul Leduc).

Según parece, en *Amanece en el erial* se documentaban las condiciones de miseria sufridas por los pobladores de la región, consecuencia lógica de un contorno natural adverso y de la explotación por parte de los terratenientes, y se ilustraban los esfuerzos del régimen para que el Mezquital pudiera salir de su atraso secular. Pero una película de tales características quedó necesariamente a la zaga de la visión optimista y dulcificada, sin mácula de pobreza, explotación o contradicciones de clase, que ofrecía, para su propio beneficio económico e ideológico, el resto del cine mexicano. Es más, hasta donde se sabe, la cinta de Aguilar no tuvo un estreno formal y, por lo tanto, ni siquiera pudo ser vista por un público masivo.

No obstante, otro tipo de intervención estatal en el cine, que sería una característica de los años posteriores, comenzó a vislumbrarse en aquella época de amplias contradicciones. A mediados de 1937, dos senadores plenamente identificados con el gobierno cardenista, Alfonso Salinas Carranza y Ernesto Soto Reyes, lograron que su respectiva Cámara discutiera y aprobara "un proyecto para la creación de un Banco Refaccionario Cinematográfico, pero, después de discusiones y declaraciones públicas, ni la Cámara de Diputados, ni el presidente de la República creyeron pertinente, al parecer, la erogación de cien millones de pesos representada por tal medida" (García Riera, 1993a: 7).

Parece ser que la expropiación petrolera decretada por Lázaro Cárdenas en marzo de 1938, así como los candentes problemas derivados de ella impidieron que, aun antes de nacer formalmente, la industria fílmica contara con una institución estatal de carácter crediticio que le permitiera desarrollarse con mejores perspectivas y expectativas. La idea, surgida del proyecto de intervención estatal en la economía, sería llevada hasta sus últimas consecuencias en el siguiente periodo presidencial.

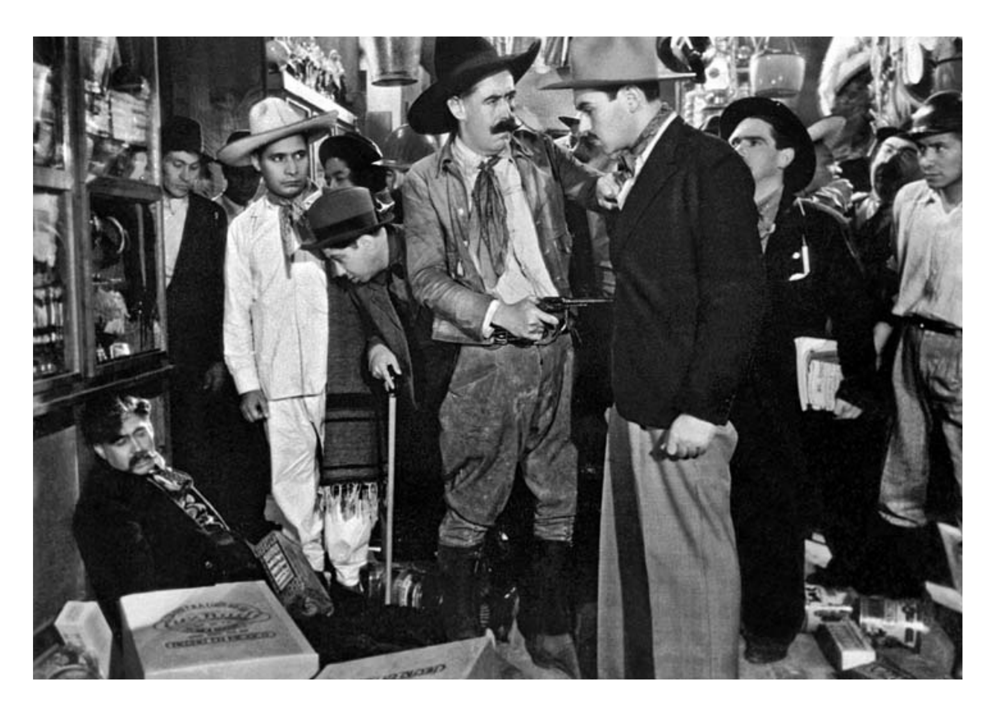
En honor a la verdad, debe decirse que el cine patrocinado por los empresarios cinematográficos no se conformó con presentar en la pantalla únicamente las ideas conservadoras implícitas en la "comedia ranchera" o en toda suerte de melodramas. La atmósfera sociopolítica impuesta por el cardenismo y la necesidad de abarcar nuevos temas o géneros, determinaron en buena medida la realización de cuando menos dos películas que pese a sus reparos de orden ideológico pretendieron estar a la altura de las circunstancias.

En *La honradez es un estorbo* (1937), de Juan Bustillo Oro, ex militante vasconcelista, un empleadillo interpretado por el cómico Leopoldo "Chato" Ortín se negaba a apoyar la campaña política de su jefe, un típico empresario arribista, y en cambio se inscribía en un partido de "oposición" integrado por ancianos, del que terminaba siendo presidente. Despedido de su trabajo, el personaje comienza a ganarse la vida ejerciendo toda suerte de oficios que cuando menos le permiten mantener su honestidad y dignidad. Ciertamente, Bustillo Oro aprovechó la coyuntura del régimen cardenista para hacer una alegoría acerca de la corrupción política que había motivado la derrota del movimiento democrático encabezado por José Vasconcelos en 1929.

Sin embargo, esa denuncia no logró rebasar las limitaciones típicas de la perspectiva urbano-clasemediera de la que Bustillo Oro fue siempre un perfecto representante.

Y en *Mi candidato* (1937), de "Chano" Urueta (quien fuera otro militante del vasconcelismo a más de uno de los asistentes mexicanos de

Sergei M. Eisenstein), un joven y honesto platero interpretado por Pedro Armendáriz era electo representante del Partido Político Popular, evidente paráfrasis del Partido Nacional Revolucionario, próximo a convertirse en el Partido Nacional de la Revolución Mexicana, una de las palancas en las que se apoyó el gobierno cardenista para llevar a cabo las trasformaciones sociales y políticas que le caracterizaron. Enfrentado al torvo cacique del pueblo, candidato a la presidencia municipal por el Partido Conservador Progresista, el joven lograba sortear el fraude electoral para convertirse en máxima autoridad de su terruño. Pese a que en la película se pronunciaba la palabra "socialista" para calificar a los mineros, agricultores y plateros que trabajaban para el cacique, y a pesar de que se aludía también a la corrupción política imperante, *Mi candidato* no rebasó los límites de la farsa pueblerina con ecos de "comedia ranchera".



Domingo Soler, Joaquín Pardavé, David Valle González y Pedro Armendáriz en *Mi candidato* ("Chano" Urueta, 1937)
Fuente: CIEC.

En ese sentido, la obra fílmica de Urueta terminó identificándose mucho más con la pequeña-burguesía encarnada en el personaje de Armendáriz, que con las clases explotadas, es decir los mineros y campesinos. De esta forma, las cintas de Bustillo Oro y Urueta derivaron en denuncias que coincidían perfectamente con las necesidades políticas oficiales debido a lo cual no tuvieron ningún problema con la censura.

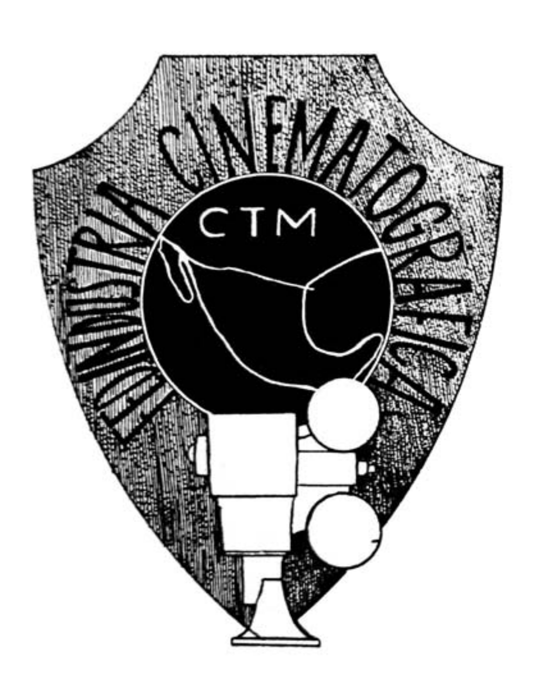
Para completar el cuadro fílmico de la época cabe hacer mención a que, gracias al cine producido por esfuerzos individuales, Adela Sequeyro "Perlita", otrora actriz del cine mudo, pudo dirigir en el periodo que nos ocupa *La mujer de nadie* (1937), primer largometraje sonoro de ficción realizado enteramente por una cineasta mexicana. Excelente melodrama prefeminista, *La mujer de nadie* fue, sin embargo, un filme escasamente taquillero.



José Eduardo Pérez, Eduardo González Pliego, Adela Sequeyro y Mario Tenorio en *La mujer de nadie* (Adela Sequeyro, 1937)
Fuente: CIEC.

Sequeyro filmaría otra película (*Diablillos de arrabal*, 1938) y prácticamente se retiraría del medio del cine con lo que quedó cancelada, por varios años, la opción de expresión femenina en la cinematografía mexicana. (Un estudio más detallado del caso de esta cineasta puede encontrarse en Vega y Torres, 1997).

Por su parte, en febrero de 1937, es decir, en un periodo de intensas luchas obrero-patronales y de reorganización proletaria (sobre las luchas obreras durante el régimen de Lázaro Cárdenas, véase: Córdova, 1987: 67-92; Anguiano, 1986; Basurto, 1983, y León y Marván, 1985), se funda la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (FTIC), institución que agrupaba en su seno al Sindicato de Empleados Cinematografistas del D. F. (SECDF), así como a las llamadas "Sucursales" que existían en diversas ciudades del interior de la República y a otros sindicatos de trabajadores del medio fílmico existentes en el país contando en total con 26 agrupaciones estatales y/o regionales, entre las que destacaba la UTECM (cf. Portas y Rangel, 1957: 862).



Logotipo de la FTIC
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

Incorporada de inmediato a la Confederación de Trabajadores Mexicanos, máxima central obrera del país dirigida entonces por el marxista Vicente Lombardo Toledano, la FTIC sería el antecedente inmediato del poderoso Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que habría de iniciar formalmente sus labores poco tiempo después.

Contra lo que pueda suponerse, el líder Lombardo Toledano fue un entusiasta del cine y uno de los críticos más despiadados de la estructura industrial de la cinematografía mexicana. El libro *Cine, arte y sociedad*, compilación y selección de textos de Marcela Lombardo, es una muestra de ello. Gracias a esta antología de ensayos, documentos y guiones escritos por Lombardo Toledano, ahora sabemos, por ejemplo, que en la clausura del I Congreso de la Confederación General de Obreros y Campesinos (antecedente de la CTM), celebrado en diciembre de 1934, el líder sindical aprobó, junto con Filemón Vázquez y Alejandro Carrillo, un dictamen en el que se sugería, a petición del Sindicato de Actores Cinematográficos, la federalización de la Industria Cinematográfica mexicana para que a partir de ese momento se establecieran las bases de un contrato colectivo "de alcance nacional, que proteja a todos los obreros y empleados de la diversas ramas de esa industria". Se desconocen las repercusiones de aquel dictamen, pero el caso es que el documento muestra la preocupación de los dirigentes lombardistas por la situación de los empleados del sector fílmico (Lombardo, 1989).

El ensanchamiento de las actividades cinematográficas implicaba pues el crecimiento del número de trabajadores, lo que a su vez marcaba la pauta para buscar mejores formas de organización. Y el hecho de que dos diputados del PNR con escaños en la XXXVII Legislatura (1937-1940), Maximino Molina y Juan de Dios Flores, pertenecieran a la recientemente creada FTIC habla de la importancia que desde un primer momento se le concedió a la nueva organización de cinematografistas.

Para finalizar con el ensanchamiento de las actividades cinematográficas se inauguran los estudios de Gabriel García Moreno, productor desde la etapa silente, que después se convertirían en los Estudios Azteca; éstos estaban situados en lo que ahora son las avenidas Coyoacán y Universidad.

SURGIMIENTO FORMAL DE LA INDUSTRIA Y EL EMPRESARIADO CINEMATOGRÁFICO (1938)

Los triunfos taquilleros ocurridos durante 1937 motivarían un considerable aumento en la producción fílmica del año siguiente. Gracias a ello se alcanzó la cifra de 58 largometrajes que por el momento dejó muy atrás a la producción fílmica española, que sólo pudo concluir cuatro largometrajes, y superó con mucho a la cinematografía argentina que en el mismo lapso estrenó 41 cintas. La cifra anotada de películas mexicanas resultó más que suficiente para que se pudiera hablar, en rigor, de una industria fílmica. No está por demás advertir que de esos 58 largometrajes, ocho de ellos fueron típicas "comedias rancheras" (*Los millones de Chaflán* de Rolando Aguilar, *Por mis pistolas* y *El Rosario de Amozoc* de José Bohr, *La China Hilaria* de Roberto Curwood, *La tierra del mariachi* de Raúl de Anda, *A lo macho* de Martín Lucenay, *Nobleza ranchera* de Alfredo del Diestro y *El señor alcalde* de Gilberto Martínez Solares), pues estaba visto que dicho género era el terreno más seguro para recuperar las inversiones y obtener ganancias.

Ello implicó la incorporación a la producción fílmica de un nuevo grupo de empresas y empresarios (alrededor de 23): Aztla Films, Lorenzo Barcelata, Joaquín Busquets, Cifesa, Fama, Adolfo Fernández Bustamante, Roberto Fierro, Grandes Films Mundiales, Jorge López Portillo, Boris Maicon, Mexicana, Nuestro México, Pisa, Producciones Acme, Producciones Amanecer, Producciones Artísticas, Producciones Electra, Producciones Guz Águila Films, Producciones Guzmán, Producciones Nacionales, S.A. de Tijuana, Producciones Pezet, Producciones Siglo XX y Alejandro Seyffert, que en algún sentido vinieron a suplir a las que ya habían dejado de operar (ver cuadro XX del anexo 2).

Para variar, algunas de las compañías financiaron nuevos ejemplos de cine folclórico-ranchero, como en el caso de *A lo macho* (Producciones Varela), *La China Hilaria* (Producciones México), *Los millones de Cha-*



La tierra del mariachi (Raúl de Anda, 1938)
Fuente: CIEC.

flán (Producciones Sánchez Tello y Compañía), *Nobleza ranchera* (La Mexicana, Elaboradora de Películas), *Por mis pistolas* (José Bohr), *El Rosario de Amozoc* (Vicente Saisó Piquer), *El señor alcalde* (Salvador Bueno) y *La tierra del mariachi* (Producciones Raúl de Anda).

Con todo ello, la APCM seguramente vio crecer su membresía y sus propias opciones de organización. De tal manera, la industria fílmica fue una más de las múltiples ramas económicas surgidas como consecuencia de la política impulsada por el Estado Moderno Mexicano y, específicamente, de las estrategias del régimen cardenista para el que los empresarios debían cumplir una auténtica "misión social": la de contribuir a implementar el desarrollo industrial y la acumulación de capital (cf. Anguiano, 1986: 98-99).

Si el volumen de producción de 1938 implica el surgimiento formal de la industria fílmica mexicana, supone también, en sentido estricto,

la irrupción de un empresariado cinematográfico en el área de la producción. Por lo pronto, el optimismo se apoderó de todos aquellos que habían estado luchando porque el cine mexicano se realizara de manera seriada y bajo los auspicios de un grupo que, apoyado por el Estado, fuera capaz de mantener la estructura económica generada en torno a la producción de filmes. Un signo del nacimiento formal de esa nueva fracción de clase es sin duda el hecho de que un buen número de los empresarios fílmicos que invirtieron en la producción durante el periodo 1938-1940 (ver cuadro XXI del anexo 2), se mantendrían en el sector durante muchos años (no pocos de ellos hasta su muerte), integrando así un nuevo grupo perfectamente diferenciado que utilizaría al cine como:

- Medio de ascenso social
- Fuente de acumulación de riqueza
- *Modus vivendi*
- Pretexto de organización institucional
- Negocio familiar y
- Forma patrimonial-hereditaria.











Diversos Logotipos de Productoras Mexicanas
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

Algunas de esas empresas productoras o productores son: Aspa Films/Juan Orol; Cinematográfica Miguel Zacarías; Salvador Elizondo; Films Mundial/Agustín J. Fink; Oro Films/Juan Bustillo Oro; Vicente Oroná; Pereda Films/Ramón Pereda; Posa Films Internacional/Santiago Reachi; Producciones Amador/Carlos Amador; Producciones Contreras Torres/Miguel Contreras Torres; Producciones Fernando de Fuentes; Producciones Grovas y Compañía/Jesús Grovas; Producciones México/José Luis Bueno; Producciones Raúl de Anda; Producciones René Cardona; Producciones Rodríguez Hermanos/José, Roberto e Ismael Rodríguez y Rex-Film/Raphael J. Sevilla.

Sin embargo, la situación de aquel momento no era del todo clara, y un sector de la incipiente crítica cinematográfica, encabezada por José Pagés Llergo, Salvador Novo y Rubén Salazar Mallén, grupo reunido en torno a la revista *Cine*, publicó un editorial que parecía poner el dedo en la llaga y en el que se decía:

> [...] La mayoría de las películas mexicanas se han hecho en la siguiente forma: un individuo emprendedor convence a un valiente y consigue que aporte la cantidad de veinte o treinta mil pesos; en seguida, sobre esa base, vende la distribución de la referida cinta, en los Estados Unidos, por la suma de veinticinco mil pesos; por el mismo precio vende la distribución en Cuba y en América Central; y con esos exiguos elementos, se lanza a la aventura como un nuevo *Simbad el marino*. A media producción se le acaba el dinero y entonces empeña la reducida parte que le queda; y aun suele suceder que la vuelva a empeñar para pagar los gastos de corte y arreglo final. Y así, la producción cinematográfica, en vez de presentar el aspecto de una industria seria, parece más bien un negocio abigarrado de barrileros. Entre tanto, el capital mexicano, que siempre ha sido pusilánime y receloso, está perdiendo la oportunidad estupenda y única para fincar el negocio de la pantalla sobre cimientos inconmovibles. Si los productores actuales obtienen ganancias

> considerables con las migajas que les dejan los distribuidores que les adelantan el dinero, ¿qué no se podría ganar cuando la fabricación se ajuste a un sistema comercial? [...]. (Anónimo, diciembre de 1938).

En cierta medida, el editorial de *Cine* era una especie de provocación para que los productores se lanzaran realmente a construir una industria sólida en tanto que redituable. Pero aún tendrían que pasar algunos años para que ello ocurriera, es decir, lograr una integración vertical en la producción, distribución y exhibición y no tan sólo pequeños casos aislados.

Mientras tanto, uno de los colaboradores de *Cine*, el mencionado Salazar Mallén, tuvo la suficiente perspicacia para detectar que el aumento en la cantidad de películas filmadas no iba acompañado de una buena calidad temática y estética de los filmes. El periodista se quejaba también de que "la fiebre del folclore" estaba "paralizando al cine mexicano" atándolo a una "inexorable monotonía" (Salazar, 1938).

Salazar completaba su comentario afirmando lo siguiente: "[...] Véase a México con mirada entera y se notará que los directores de su vida, los que componen su verdadera fisonomía, los que ocupan los primeros términos, son hombres que saltan al escenario nacional desde las urbes y, casi siempre, desde la clase media". Con ello se aludía claramente a que el cine nacional, en tanto hecho por clasemedieros habitantes de la urbe, no podía representar de modo auténtico a todo el país (Salazar, 1938).

Por su lado, el número de agremiados a la UTECM que, como ya se ha visto, aglutinaba a los trabajadores del sector productivo, había venido creciendo paralelamente al desarrollo industrial: de 91 trabajadores en 1935, se pasó a 236 en 1936, 316 en 1937 y, durante 1938, alcanzaría la cifra de 410 integrantes. (Estas cifras fueron publicadas en una nota anónima aparecida en la revista *Cinema Reporter*, 6 de enero de 1939. El artículo tiene todas las características de haber sido una inserción pagada por la APCM).

Tal crecimiento era visto como símbolo de bonanza y de oportunidad para la participación directa en la economía o en las nuevas fuentes de trabajo. No obstante, la realidad era muy distinta. El crecimiento del número de trabajadores no había sido congruente con los volúmenes de la producción: si en 1935 se hicieron 22 películas, en 1938 tendrían que haberse hecho unas 100 para que de esta forma los técnicos y artistas del cine pudieran tener un trabajo seguro y constante.

En rigor existía una saturación en el sector del trabajo, hecho que probablemente motivó, en mayo de ese año, una serie de paros y huelgas que provocaron serios problemas en la producción. Los integrantes de la UTECM, apoyados por la FTIC y la recientemente fundada CTM, pusieron así el primer jaque a la APCM y, entre otros factores, el hecho repercutiría en la producción del año siguiente.

El conflicto obrero-patronal (que de hecho fue el primero en el sector de la producción) fue ampliamente reseñado por otra revista surgida en 1938: *Cinema Reporter*, dirigida por Roberto Cantú Robert, cronista fílmico que desde el principio dejó ver sus simpatías por las propuestas de la APCM, organismo que argumentaba el "irreparable daño" que los trabajadores estaban provocando a la industria tratando de ver cumplidas sus demandas salariales, así como una serie de prestaciones (buen pago por horas extras y vacaciones, entre otras) (Cantú, 6 de enero de 1939).

Pese a todo, la repentina bonanza del cine mexicano alcanzaría proporciones jamás imaginadas. Al respecto, Aurelio de los Reyes señala:

> [...] Por su éxito económico y artístico en México y Latinoamérica, *Allá en el Rancho Grande* fue el inicio de una interminable serie de películas similares que en rigor eran una crítica a la política agrarista, con lo cual surge la pregunta: ¿por qué el régimen permitió o, en todo caso, por qué no neutralizó tales filmes con otros? Creemos que la respuesta está en

> la economía, pues a dos años de Rancho Grande, en 1938, año de la expropiación petrolera, la industria cinematográfica era la segunda industria del país después del petróleo, y México necesitaba divisas. La comedia ranchera aportaba millones y millones de pesos provenientes del extranjero, pues el cine mexicano extendía poco a poco sus tentáculos sobre América Latina (De los Reyes, 1987: 154).

Aunque De los Reyes no ofrezca estadísticas que de alguna manera comprueben sus aseveraciones y pese a que, como ya hemos visto, el régimen cardenista sí intento neutralizar con otras cintas los mensajes conservadores implícitos en la "comedia ranchera", es lógico suponer que efectivamente la industria fílmica mexicana se convirtió, apenas surgida, en una de las más importantes del país por cuanto se refiere a la entrada de divisas.

Al éxito económico del cine mexicano correspondió, casi de inmediato, el triunfo artístico. En el Festival Internacional de Venecia de 1938, realizado en el apogeo de la dictadura fascista encabezada por Benito Mussolini, *Allá en el Rancho Grande* obtuvo el premio a la mejor fotografía, realizada esta última por Gabriel Figueroa, discípulo de Eduard Tissé y de Greg Toland, quizá los más grandes camarógrafos del periodo 1920-1950.

El mismo Aurelio de los Reyes formula la siguiente razón del premio concedido a la cinta de De Fuentes:

> El festival veneciano se había plegado a la política fascista de Mussolini; 1936 fue el año del inicio de la invasión a Etiopía, y en materia cinematográfica se propuso el regreso a las tradiciones y a la historia nacionales, a la nostalgia de la época imperial, de la misma manera que *Allá en el Rancho Grande* se anclaba en el pasado y significaba la nostalgia de un pasado inmediato y proponía mantener vivas las tradiciones y costumbres en vías de extinción (De los Reyes, 1987: 153).

El crecimiento en la producción fílmica mexicana de 1938 implicó abordar nuevos temas o reiniciar algunos otros. La situación política sirvió de texto y pretexto para desarrollar algunos asuntos de actualidad, pero sus resultados fueron, de nueva cuenta, sumamente limitados. Así, en *Los millones de Chaflán,* comedia realizada por Rolando Aguilar, se narraban las aventuras y desventuras urbanas de un ranchero súbitamente enriquecido tras haber vendido sus tierras, situadas sobre mantos petrolíferos, a una empresa de capital extranjero. Sin alusión evidente a la expropiación petrolera promovida por el gobierno cardenista el 18 de marzo de 1938, la cinta era toda una lección moral: luego de padecer vejaciones, fraudes y desilusiones, el ranchero se veía obligado a regresar al terruño para reasumir sus labores y su vida "normales".



Actor, Joaquín Pardavé, Carlos López "Chaflán", Emma Roldán y Rafael Icardo en *Los millones de Chaflán* (Rolando Aguilar, 1938)
Fuente: CIEC.

En *Hambre*, de Fernando A. Palacios, cinta respaldada por el gobierno que presionó para que se finalizara y estrenara, se abordaba la lucha de clases a través de una historia edificante en la que un líder obrero de características mesiánicas se enfrentaba a un capitalista malvado, cuyo mayor pecado era el de negarse a conceder los medios económicos para salvar a un minero moribundo. Paralelamente se narraban las vicisitudes de una familia rica que al final se convertía "a la noble causa del proletariado".

Haciendo a un lado la movilización y manipulación de las masas obreras por parte del régimen encabezado por Cárdenas, *Hambre* finalizaba con una propuesta estructuralmente reaccionaria que la hacía análoga a ciertas películas nazi-fascistas de la época: patrones y obreros terminaban reconciliados gracias a la intervención de una moral cristiana que anteponía criterios de "hermandad y humildad" a los de la lucha por reivindicaciones sociales.

En *La bestia negra*, de Gabriel Soria, se pretendía describir, a través de la lógica del melodrama típicamente hollywoodense (lucha de buenos contra malos, situaciones cómicas al por mayor, pasiones amorosas, huérfanas rescatadas de la inopia como en las cintas de Shirley Temple), el mundo cotidiano de los ferrocarrileros. La cinta se basaba en un argumento del escritor potosino Jorge Ferretis, autor de novelas realistas y de "denuncia", pero el ostensible verismo era sólo epidérmico.

Carente de referencia a la prolongada lucha de trabajadores del riel, la consecuente fundación de su sindicato nacional (enero de 1933) o la expropiación ferrocarrilera decretada por el propio Cárdenas en julio de 1937, *La bestia negra* concluía con una magna y perfectamente organizada concentración rielera en el Monumento a la Revolución, al que los contingentes llegaban, limpios y orgullosos, interpretando los compases del "Himno Ferrocarrilero" compuesto por el gran músico Silvestre Revueltas, uno de los máximos exponentes del nacionalismo musical. (Sobre la huelga y expropiación ferrocarrileras, véase: Anguiano, 1986: 78-79, y Basurto, 1983: 120-123).



Arturo de Córdova y Mary López
en *La bestia negra* (Gabriel Soria, 1938)
Fuente: CIEC.

El plano culminante del filme no dejaba lugar a dudas o ambigüedades: bajo el gran arco del citado monumento, el protagonista creía ver pasar un enorme ferrocarril, evidente símbolo del progreso y la unidad nacionales. (Un análisis más detallado de esta cinta de Soria puede verse en: Vega, 1992a: 91-93 y 150-153).

Con igual suerte corrieron una serie de cintas de tema indigenista que parecían hacer eco tanto al "Programa de Emancipación del Indígena" propuesto por Cárdenas en su primer informe de gobierno, como a la fundación (enero de 1936) del Departamento de Asuntos Indígenas y a los discursos pronunciados por el Presidente durante sus giras de 1937-1938 a las regiones habitadas por las etnias del "México profundo" (Guillermo Bonfil Batalla *dixit*).

En previsible consecuencia, durante 1938 se filmaron *El indio*, de Armando Vargas de la Maza, adaptación de la novela homónima de Gregorio López y Fuentes; *La india bonita*, de Antonio Helú, sobre argu-

mento de Adolfo Fernández Bustamante (otro amigo y colaborador de Eisenstein), y *Rosa de Xochimilco*, de Carlos Véjar, basada en un guión de él mismo. Las dos últimas no pasaron de ser melodramas protagonizados por personajes indígenas, en los que se aludía no a la condición de éstos como seres explotados y marginales, sino a toda suerte de conflictos familiares o pasionales aderezados con diversas formas de folclor regional.

Por su parte, *El indio* situaba su trama en la época del Porfiriato para narrar la explotación y la miseria padecida por un grupo de indígenas-trabajadores que habitaban un ingenio azucarero y sus alrededores. Tras una serie de peripecias más románticas que sociopolíticas, los indígenas se incorporaban a las luchas antiporfiristas, justificando con ello un prólogo por demás demagógico en el que se daba por hecho que los "herederos de nuestras antiguas razas" ya habían sido redimidos, en



Pedro Armendáriz y Felipe Montoya
en *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938)
Fuente: CIEC.

abstracto, por la Revolución mexicana. El asunto era, pues, una simple coartada para quedar bien con el régimen, pues el problema indigenista contemporáneo a la cinta resultaba demasiado punzante para afrontarlo en toda su complejidad e implicaciones políticas.

El modelo de película que intentaba abarcar un tema supuestamente político estuvo representado en el año citado por *El señor alcalde*, de Gilberto Martínez Solares, cinta basada en un relato del mencionado Ferretis, que no fue otra cosa que una comedia costumbrista en la que el protagonista hacía a un lado sus deberes en la administración pública de un típico poblado provinciano, para dedicarse al relajo más complaciente y a la conquista de alguna dama atractiva que llegaba al lugar.

De tal forma se eludía cualquier referencia a la conflictiva situación que imperaba en muchos pueblos mexicanos como consecuencia de la reforma agraria cardenista y, sobre todo, como resultado de la implantación de la llamada Educación Socialista, política que encontró en las regiones de provincia a sus opositores más recalcitrantes (cf. Lerner, 1982).

El resto de la producción fílmica del año signado por el nacimiento de la industria y el empresariado cinematográfico estuvo integrado por todo tipo de melodramas, comedias mundanas, cintas históricas y hasta alguna película referida a la cruenta Guerra Civil española (*Refugiados en Madrid*, de Alejandro Galindo).

Casi toda esa producción se realizó en estudios, con lo que se pretendía imitar a Hollywood. Un año antes, como ya se mencionó, los Estudios Azteca, propiedad de Gabriel García Moreno, habían venido a suplir a los de la Industrial Cinematográfica. En 1938 se fundan también los Estudios de la Universidad Cinematográfica, en las instalaciones que ocuparon los de la Nacional Productora, los cuales serían intervenidos por el gobierno, y estuvieron en servicio tan sólo un año. Este tipo de instalaciones jugarían un papel cada vez más importante en el modelo de producción (ver cuadro XXII del anexo 2).



Jorge Negrete y Elena de Orgaz en *Perjura* (Raphael J. Sevilla, 1938)
Fuente: CIEC.

Por último, cabe advertir que sólo una de las películas filmadas en 1938 marcó la pauta para un nuevo género que habría de desarrollarse, un año más tarde, como resultado de la candidatura del general poblano Manuel Ávila Camacho. Tal fue el caso de *Perjura*, de Raphael J. Sevilla, cinta que implícitamente añoraba la *Belle Époque* porfiriana con su caudal de "lagartijos", viejos "rabo verde" y "damas de alcurnia" que se paseaban por la pomposa calle de Plateros o la hermosa Alameda Central, aparentemente ajenos a la barbarie que sustentaba el régimen dictatorial derrocado por la Revolución mexicana.

El discurso complaciente de este tipo de obra fílmica y su inevitable triunfo taquillero entre los sectores de clase media urbana resultaría el complemento perfecto al juego ideológico de la "comedia ranchera". La nostalgia del periodo porfiriano escondía, a nivel inconsciente, el rechazo a los cambios sociales y a sus impredecibles consecuencias.

CRISIS DE SATURACIÓN Y UN DECRETO PRESIDENCIAL: FUNDACIÓN DEL STIC Y LA ADI (1939)

Sin que nadie se diera cabal cuenta de ello (quizá el contexto histórico-social no lo permitía), tanto la industria fílmica mexicana como el empresariado cinematográfico en el sector de la producción habían nacido condicionados por una serie de limitaciones y características propias del esquema "subdesarrollado" en el que surgieron.

Pese a haber conquistado los mercados "naturales" de Iberoamérica y a pesar de haber logrado producir 58 filmes de largometraje en 1938, la incipiente estructura de producción industrial había quedado muy lejos de poder competir, en el propio mercado mexicano, con los productos hollywoodenses, ello a pesar de que, del total de la producción elaborada en los Estados Unidos en esos años, sólo se había estrenado aproximadamente un 55 por ciento en las pantallas de la Ciudad de México (ver cuadro XXIII del anexo 2). El fenómeno de exhibición fílmica ocurrido en la capital con la producción nacional ocupando el último lugar en los porcentajes, debió generalizarse, cifras más, cifras menos, en todo el país (ver cuadro XXIV del anexo 2). Esto implicaba que con tan sólo la mitad de la porducción estadounidense, en los años de 1937 a 1940 se proyectaba en promedio en las pantallas mexicanas el 69 por ciento de dicha producción, mientras que las películas mexicanas abarcaban tan sólo el 10 por ciento.

En pocos años, una buena parte del público (la no analfabeta, que además estaba creciendo como consecuencia de las campañas educativas del régimen cardenista) se había acostumbrado a leer los subtítulos de las cintas extranjeras, sobre todo estadounidenses, lo que, paradójicamente, contribuía a ampliar la hegemonía hollywoodense.

Otro ámbito de la paradoja era, sin duda, el de la tecnología necesaria para poder filmar. El crecimiento mismo de la producción había motivado la necesidad de adquirir más equipos de sonido: el inventado por los hermanos Rodríguez, producto "nacional", no logró cubrir la demanda de la producción, por lo que se había tenido que recurrir a la compra de equipos sonoros fabricados en los Estados Unidos.

Sin patentes nacionales, los medios de procesado y revelado se habían venido adquiriendo en el extranjero, sobre todo en Hollywood. Y, desde siempre, las cámaras y la película virgen, procedían de las potencias cinematográficas: primero de Francia y, a partir de los veinte, de Estados Unidos, por lo que se da una dependencia tanto tecnológica por

parte de los productores como del público hacia el cine hecho en Hollywood.

La industria fílmica mexicana había nacido, pues, dependiente de la tecnología extranjera y, además, para el lapso que nos ocupa, los implementos técnicos ya eran obsoletos y el equipo humano no estaba suficientemente capacitado para manejarlos o mejorarlos. Por fuerza, esto último derivaba en una escasa calidad estética de los productos, mismos que no podían competir en los exigentes mercados europeos.

En *Cinema Reporter* apareció una nota, probablemente escrita por Roberto Cantú Robert, en la que se decía:

> Culpables, sí señores, todos son culpables de lo que ocurre. Tenemos estudios cinematográficos que han ganado cantidades fantásticas de dinero (también tienen cuentas pendientes con productores poco solventes), y esas utilidades, en lugar de invertirse en mejoras a los laboratorios y equipos que redunden en beneficios de la producción, han sido empleadas en cosas ajenas a la cinematografía. En esos estudios todavía se usa el primitivo sistema del revelado y secado. Las cámaras suenan a carretas desengrasadas [...] fuera de foco. Existen por exigirlo así las "necesidades", niños de escuela encargados de compaginar las escenas y sin ningún concepto de responsabilidad. Existen personas convertidas de la noche a la mañana en productores, que se han dejado fascinar por la palabra fácil de personas bienintencionadas quizá, pero impreparadas para figurar decorosamente como realizadores. Los resultados de toda esa plaga los tenemos en las veintitantas películas sin estrenar (Cantú, 3 de marzo de 1939).

Otro testimonio de la época, aparecido en la revista *Cine,* bajo la autoría de Gabriel Navarro, afirmaba:

> Es la parte que pudiéramos llamar técnico mecánica donde residen los principales defectos del cine mexicano. La iluminación es decididamen-

> te mala, y el sonido no da motivo alguno para enorgullecerse. Como consecuencia de lo primero, la fotografía resulta deficiente, en tanto que el mal sonido mata todo intento de matizar en la parte oral. Se nota desde luego que los laboratorios que hay en México son inferiores, o que su personal desconoce los secretos de su funcionamiento, porque las películas resultan oscuras, las voces cavernosas a veces, la grabación recordando los viejos gramófonos de tubos rayados. Otro defecto es la falta de nivelación del sonido, algo que se hace después de que una película ha recibido el "primer corte". Nuestras cintas, por lo general, tienen escenas en las cuales se oyen voces estentóreas, sin prejuicio de sonar luego, en la misma escena, como un mero rumor lejano [...] Además, se nota que la mayoría de nuestros directores no saben aún sacar partido de las cámaras, de las situaciones, del diálogo mismo, acusando a leguas una explicable, pero perjudicial improvisación (Navarro, 1939).

En otras palabras, desde su nacimiento la industria cinematográfica mexicana nunca ha dejado de ser, a escala mundial, una de las industrias "medianas" con todo lo que ello implica por cuanto a dependencia tecnológica del extranjero, necesidades de apoyo estatal, escasa capacidad productiva y limitación de mercados. Salvo momentos verdaderamente excepcionales, la condición *sine qua non* de la estructura industrial del cine mexicano ha sido, pues, de crisis permanente.

Por otro lado, desde finales de los treinta (y como otra característica de la medianía industrial) resultó claro que el esquema interno de distribución-exhibición tendía a favorecer lo extranjero en detrimento de la producción fílmica nacional: cuatro cintas filmadas en 1938 (*Pescadores de perlas, Sangre en las montañas, La China Hilaria* y *El hotel de los chiflados*) y una de 1939 (*El aventurero del mar*) nunca se estrenaron en la Ciudad de México, desde entonces el mayor mercado potencial debido al número de habitantes. Otras catorce películas realizadas en los mismos



Dos extras, Pedro Armendáriz y Alicia Ortiz
en *La China Hilaria* (Roberto Curwood, 1938)
Fuente: CIEC.

años sí vieron estreno en dicha zona, pero lo hicieron con retrasos de un año o más (cf. Amador y Ayala, 1980: 215 y ss.).

Esto era índice de un "cuello de botella" en la exhibición, resultado de la escasa protección que los distribuidores y dueños de salas, extranjeros los primeros y mexicanos los otros, otorgaban al cine nacional en su conjunto. Alfonso Pulido Islas señaló que:

> [...] *The 1938 Year Book of Motion Pictures* (1239) dice: "La industria norteamericana tiene ante sí el problema de la demanda de películas de producción nacional, que es cada vez mayor en México". Convencidos los productores norteamericanos de esta verdad, están procurando por todos los medios (y en ello aguzan sus gerentes de producción y distribución) detener este avance de la industria nacional. Su arma favorita y de mayor eficacia la constituyen las compañías distribuidoras. En primer lugar, manteniendo cerrada a toda intervención exterior sus re-

laciones con los exhibidores, sobre los cuales pesa la amenaza de retirarles la dotación anual de películas, si violan sus contratos a ese respecto; después cubriendo con "estrenos" de procedencia extranjera todas las fechas de renovación de programa de los salones de espectáculos; luego disponiendo a su guisa, por medio de sus agencias, de la distribución de las películas nacionales, dentro y fuera de la república, ya con el conocido procedimiento de los anticipos a cuenta de distribución, ya interviniendo directamente en la producción nacional por medio de agentes que ocupan así los elementos con que cuenta la cinematografía en México –"estudios", grupos de trabajadores, etcétera–. Otro procedimiento por el cual merman los ingresos de los productores nacionales y aprovechan la afición del público por nuestras películas, consiste en admitir que alguno de los exhibidores permita que la cinta extranjera que habrá de exhibirse como "cabeza de programa" pase a segundo término y se proyecte en la misma exhibición que la mexicana; pero reservándose un tanto por ciento de la entrada, lo cual les suministra mayor rendimiento que si se presentara solamente el programa anteriormente arreglado[...] (Pulido, 1939: 83).

Frente a tales circunstancias, que se consideraban desalentadoras, y ante el evidente hecho de una baja en los ritmos de inversión-producción, el gobierno del general Cárdenas decretó en octubre de 1939 una legislación que obligaba a las salas cinematográficas del país a proyectar cuando menos una película mexicana cada mes. Para entonces debió ser muy evidente que el sector de la producción fílmica mexicana sufría, apenas nacido formalmente, su primera crisis.

La "fiebre del folclore" y su consecuente monotonía (Salazar Mallén *dixit*) habían provocado una rápida saturación de los mercados recién conquistados. El público iberoamericano (incluido el nacional) comenzaba a perder el gusto por la fórmula, en rigor muy elemental, de la "comedia ranchera". La repetición indiscriminada de las convenciones

impuestas por el triunfo de *Allá en el Rancho Grande* se reveló como un síntoma de la incapacidad de planeación, es decir del "subdesarrollo" mismo.

Los mutuos reproches de patrones y trabajadores, secuela de los paros del año anterior, las expropiaciones petrolera y ferrocarrilera (que provocaron una inmediata retracción en la inversión nacional y extranjera) y quizá la posibilidad de que Francisco Múgica, colaborador cercano de Cárdenas, fuera electo candidato a la Presidencia (lo que representaba una continuidad en la política "socializante"), jugaron también su parte.

La consecuencia de todo ello fue una sensible baja en la producción: 36 largometrajes de ficción, lo que a su vez motivó que el cine mexicano se viera desplazado de su sitio de privilegio por la cinematografía argentina, que en ese mismo año estrenó 50 películas, y que igualmente fuera de nuevo amenazado por el cine español que, terminada la Guerra Civil, había logrado producir 21 cintas. Por lo demás, el decreto proteccionista de Cárdenas jamás se cumplió de manera cabal: distribuidores y exhibidores encontraron múltiples formas para poder eludir la disposición presidencial, hecho que desalentaría, todavía más, la producción.

Según lo dicho, no resultó casual entonces que en el cuadro de la producción fílmica de 1939 disminuyera drásticamente el número de "comedias rancheras" a tan sólo una. Se hicieron a cambio algunas cintas referidas a la Revolución mexicana (*Con los Dorados de Villa*, *Los de abajo*) que, por desgracia, poco o nada tenían que ver con el vigor ni las propuestas críticas del cine de Fernando de Fuentes, y se patrocinó un cine de géneros de escasa ambición creativa: comedias, melodramas, películas de horror, cintas musicales, filmes biográficos, etcétera, todo ello signado por una especie de rutina, o, en el mejor de los casos, por un marcado oportunismo.

Acaso intentado consolidar una especie de tradición, el Estado participó de manera indirecta en la producción de *Sendas del destino*, cinta

promovida y apoyada por la Comisión Nacional de Irrigación. Dirigida por el ya mencionado Juan José Ortega, la película narra la incorporación de un par de brillantes ingenieros en la construcción de la Presa de La Angostura, en el estado de Sonora. La magna obra es saboteada por los malvados del asunto: un usurero y su hijo, representantes de las fuerzas retrógradas. Como oprobioso resultado de esas contradicciones, uno de los ingenieros queda ciego pero, al final, logra recuperar la vista y, junto con su novia, presencia la inauguración de la presa, ejemplo de la pujanza nacional en materia de proyectos de irrigación.



Luis Aldás y Gilberto González en
Sendas del destino (Juan José Ortega, 1939)
Fuente: CIEC.

En una de sus partes más interesantes, que no dejó de resultar sumamente melodramática, la película mostraba un emplazamiento a huelga, clara alusión a la ofensiva obrera que, apoyada por el régimen, entre 1935 y 1938 había intensificado como nunca antes el número de paros laborales en pro de mejores condiciones de trabajo, ganando muchas de ellas (cf. González, 1969).

Sin embargo, con una actitud más moralista que patriótica, *Sendas del destino* asumía el punto de vista de los profesionistas: uno de los ingenieros lograba, de manera por demás habilidosa (lo que implicaba una seria ignorancia por parte de los líderes proletarios) evitar la huelga y con ello se ganaba la confianza de sus jefes inmediatos. En una elemental representación de la lucha de clases, el filme de Segura terminaba por ubicarse, cómodamente, al lado del Gobierno-Patrón.



Arturo de Córdova y Miguel Ángel Ferriz
en *La noche de los mayas* ("Chano" Urueta, 1939)
Fuente: CIEC.

Simultáneamente, en *La noche de los mayas* de "Chano" Urueta, hacía su reaparición el indigenismo maniqueo y pueril al mostrar a una comunidad maya atrapada en los atavismos ancestrales y reacios a entrar en contacto con el hombre blanco. Marcadamente influida por la estética de Eisenstein-Tissé, la cinta de Urueta incurrió en una especie de antropologismo didáctico, tan plano como cursi. Nada se decía de la atroz miseria y la explotación padecida por los indígenas de la región de Yucatán. Una historia romántica entre un hombre blanco y la hija del jefe maya diluía otras posibilidades de acercamiento a un universo que requería ser descrito con mayor seriedad y rigor. De nuevo se impuso el punto de vista de los sectores de clase media encarnados en Urueta.

Esa mirada de quienes producían y realizaban los filmes mexicanos lograría imperar con mayor precisión en otras películas, cuyo éxito fue en buena medida sintomático de la situación social de la época. Realizadas con unos cuantos meses de diferencia, *Café Concordia*, de Alberto Gout (filmada en mayo) y *En tiempos de don Porfirio*, de Juan Bustillo Oro (filmada en octubre), secuelas de la ya citada *Perjura*, no tardarían en demostrar que la añoranza por la época porfiriana era, en un sentido, una especie de bálsamo ideológico para los sectores anti-gobiernistas y, en otro, un anuncio del triunfo de la retórica oficial de derecha sintetizada en la política de "Unidad Nacional", que en noviembre de 1939 finalmente logró imponer la candidatura oficial de Manuel Ávila Camacho, sólido representante de la nueva oligarquía agro-industrial y, en tanto "militar conci-

liador", uno de los pocos capaces de hacer frente al estado de emergencia provocado por la Segunda Guerra Mundial y por la política revanchista del gobierno estadounidense. (Un análisis pormenorizado de este momento histórico del país puede verse en: Contreras, 1985: 34-57).

A mediados de 1939 se filmaría otra película por demás sintomática: el mediometraje *La Reina de México (Las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe)*, dirigido por Fernando Méndez García y obviamente referido a la génesis del guadalupanismo mexicano. El filme resultó, en el fondo, todo un discurso que promulgaba la conciliación nacional ante las amenazas del exterior. Cuando la cinta de Méndez se estrenó en la capital mexicana el 12 de diciembre de 1940 (antes lo había hecho, con buen éxito, en múltiples salas de provincia), Ávila Camacho comenzaba a gobernar el país y, en una entrevista periodística, ya había hecho pública su afinidad pro-católica (a la pregunta explícita de un reportero, el mandatario respondió: "Soy creyente").

De nuevo, el cine parecía anunciar una época que nada tuviera que ver con reformas agrarias, huelgas obreras o movimientos en favor de la educación socialista, y sí mucho con un neocatolicismo y su moral correspondiente. (Sobre esta cinta de Méndez, véase: Vega, 1995).

En tal sentido, *La Reina de México* bien pudo ser aplaudida por los grupos y partidos aglutinados en torno a la Unión Nacional Sinarquista que precisamente en el bienio 1939-1940 vio crecer vertiginosamente su número de afiliados (cf. Meyer, 1979: 44-49).

Coincidiendo con la etapa inmediatamente anterior a la designación de Manuel Ávila Camacho como candidato oficial a la presidencia del país, del 2 al 4 de octubre de 1939 se llevó a cabo en la ciudad de Guadalajara el Congreso Constituyente del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana. En un primer momento, el poderoso STIC fue integrado por 33 secciones, incluida la UTECM que el año anterior había creado su primera rama especializada: la de directores.

Poco tiempo después se afiliarían al STIC otras 32 secciones. Reincorporado a la CTM, el STIC inició sus tareas bajo la dirección del siguiente comité ejecutivo nacional: Salvador Carrillo (secretario general), Enrique H. Mayorga (secretario de Organización y Propaganda), Pedro Téllez Vargas (secretario de Trabajo y Conflictos), Jorge Baeza (secretario de Finanzas), Armando Espinosa (secretario de Estadística), Salvador Gutiérrez Orozco (secretario de Educación y Problemas Laborales), Salvador Escotto (secretario de Legislación y Cooperativas), Domingo Uribe (secretario de Acción Deportiva) y Francisco J. Macín (secretario de Acuerdos).

Uno de los primeros trabajos propiamente políticos realizados por el STIC fue el de apoyar "con todas sus fuerzas", en tanto que parte de la CTM, la candidatura de Ávila Camacho (*vid*. Portas y Rangel, 1957: 846 y Macotela, 1975: 62).

Previo a la creación del STIC, concretamente en marzo de 1939, los distribuidores, defendiéndose también del decreto del general Cárdenas, formaron la Asociación de Distribuidores Independientes (ADI), sindicato patronal del sector correspondiente, entonces integrado por alrededor de 18 casas y agencias de distribución cinematográfica. Huelga advertir que la mayoría de ellas seguían siendo las filiales de los grandes monopolios hollywoodenses (cf. Portas y Rangel, 1957: 843). En suma, al finalizar 1939 la situación y perspectivas de la industria fílmica mexicana eran muy poco promisorias para el sector de la producción.

FIN DE SEXENIO Y NUEVAS EVIDENCIAS DE LA CRISIS (1940)

Al comenzar el año de 1940, último del sexenio de Lázaro Cárdenas, las evidencias de la crisis productiva eran insoslayables para todos los interesados en la incipiente industria fílmica, misma que había disminuido su importancia como fuente de divisas. En el mes de febrero, la UTECM, sección número 2 del STIC, propuso a través de su líder Armando Espi-

nosa una estrategia de aliento a la producción consistente en "créditos sindicales": los trabajadores invertirían su trabajo y los productores una parte, la más baja, del capital complementario.

La propuesta fue rechazada por la APCM ya que implicaba un proceso de cooperativización de la industria, cosa que obviamente no convenía a los intereses patronales. En el mes de mayo, retomando la idea de los senadores Soto y Salinas, la propia UTECM propondría al presidente Cárdenas y a Ávila Camacho, entonces todavía candidato en campaña, la institucionalización de un banco que refaccionara a la industria fílmica. La propuesta incluía una estrategia de acumulación de capital, surgido de la retención de un 25 por ciento de las ganancias de los distribuidores extranjeros, aplicable al sector de la producción. Todo indica que Cárdenas dejó a su casi inminente sucesor tan delicada tarea. Cabe la hipótesis de que el presidente ya no quería saber nada de un sector que evidentemente no había hecho eco a sus estrategias políticas. Se formó además, en marzo, una comisión mixta integrada por productores, distribuidores y trabajadores cuyo objetivo era "el fomento de la industria cinematográfica". Tras largas discusiones, no se llegó a ningún acuerdo oficial.

En franca oposición a los designios oficiales, los distribuidores habían encontrado la forma "de oponerse al decreto presidencial de 1939 que hacía obligatoria la exhibición de cintas nacionales, escogiendo entre éstas las peores para las salas de lujo. De tal manera, esas películas que no gustaban tanto al público más exigente salían muy pronto de cartelera y eran sustituidas por cintas de otros países", principalmente por las que provenían de Hollywood. Más adelante, durante el mes de julio, la ADI solicitaría a Cárdenas la derogación del decreto de 1939, pero esta demanda tampoco prosperó (García Riera, 1993a: 146).

En el mismo mes de julio, la UTECM cambió de Secretario General: Espinosa fue sustituido por Enrique Solís, quien de esta manera se vio rehabilitado ya que en 1938, acusado de corrupción y de contubernio con la APCM, había sido expulsado del sindicato (Macotela, 1975: 62).

No pasaría mucho tiempo para que el "temperamental" cineasta "Chano" Urueta acusara a Solís de "saboteador profesional", haciendo evidente con ello una profunda desunión intersindical ya que Urueta era destacado integrante de la sección de directores de la propia UTECM. (La denuncia de Urueta apareció publicada en forma de artículo en *Cinema Reporter*, 27 de diciembre de 1940: 3-4).

Por el lado de la APCM la cosa no fue nada bien si se toma en cuenta que durante 1940 sólo se produjeron 29 cintas de largometraje, dos de las cuales fueron documentales "de montaje": *Treinta años de cine*, cuyo realizador se desconoce, y *Recordar es vivir*, de Fernando A. Rivero, que, como su título señala, era una evocación, a través de documentales y fragmentos de películas de argumento, de la vida y cultura mexicanas del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo próximo pasado.

Tal volumen de producción mandó a la cinematografía mexicana a un nivel inferior al de sus dos eternas competidoras: en ese mismo lapso, Argentina estrenó 49 cintas y España produjo 40 (22 producciones "nacionales" y 18 coproducciones con Italia).

En cuanto a sus contenidos, las cintas mexicanas filmadas en 1940 no ofrecieron ningún signo innovador. Carentes de ambición, los productores se dedicaron a patrocinar un cine de géneros que incluía sus respectivas dosis de "comedias rancheras" o folclóricas, melodramas lacrimógenos, exaltaciones maternales, cintas históricas, comedias mundanas, películas de horror, adaptaciones de novelas nacionales y cintas de aventuras. Acaso la experiencia de saturación provocada por tantas "comedias rancheras" evitó que se realizaran de manera voraz nuevas versiones de la fórmula descubierta por las cintas de "nostalgia porfiriana".

Tres películas del año resultaron sumamente taquilleras y otras tantas fueron claro síntoma del tributo que el cine mexicano pagó de inmediato a las declaraciones procatólicas del candidato oficial. Los "taquillazos" fueron *Ahí está el detalle*, de Juan Bustillo Oro, excelente comedia que representó la consagración definitiva de Mario Moreno "Cantin-



Joaquín Pardavé, Mario Moreno “Cantinflas” y Sara García
en *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940)
Fuente: CIEC.

flas”; *Al son de la marimba*, del propio Bustillo, comedia folclórico-familiar, y *El charro negro*, producida, dirigida y protagonizada por Raúl de Anda, película que logró proponer el primer héroe fílmico mexicano de características verdaderamente míticas. (Una descripción y el análisis correspondiente de esta cinta puede verse en: Vega, 1989: 44-52).

Tanto *Ahí está el detalle* como *El charro negro* vinieron a representar, con su éxito, la profunda unión que cierto sector del cine mexicano podía establecer con una auténtica cultura urbano-popular, misma que provenía de la carpa, el comic y las leyendas surgidas en el propio seno del pueblo.

El cultivo de lo religioso a través de cintas como *El milagro de Cristo*, de Francisco Elías; *El secreto del sacerdote*, de Joselito Rodríguez y, *Creo en Dios*, de Fernando de Fuentes, marcó a su vez los evidentes nexos que otro sector del cine mexicano quería establecer con el amplio volumen de la población, cuyas tradiciones católicas lo convertían en un vasto

mercado aún sin explotar por ese lado. En el fondo, la trilogía citada imaginaba y anhelaba un México perfectamente unido por la religiosidad, las "buenas costumbres" y una moral profundamente respetuosa de los "beneficios" de la propiedad privada. El caso de *Creo en Dios* resulta interesante por que hace todavía más evidente la posición conservadora asumida por De Fuentes luego del éxito de su cinta *Allá en el Rancho Grande*.

Aunque si de películas sintomáticas se trata, ninguna mejor para ilustrar la visión que una parte del empresariado cinematográfico tenía del país que *El jefe Máximo*, financiada y dirigida por el mismo Fernando de Fuentes. La cinta, cubierta perfectamente con el ropaje de una farsa astrakanesca, ridiculizaba al partido en el poder a través de la figura de Máximo Terroba (nótese la clara alusión a la corrupción), un alcalde pueblerino que ha gobernado durante 16 años mediante las



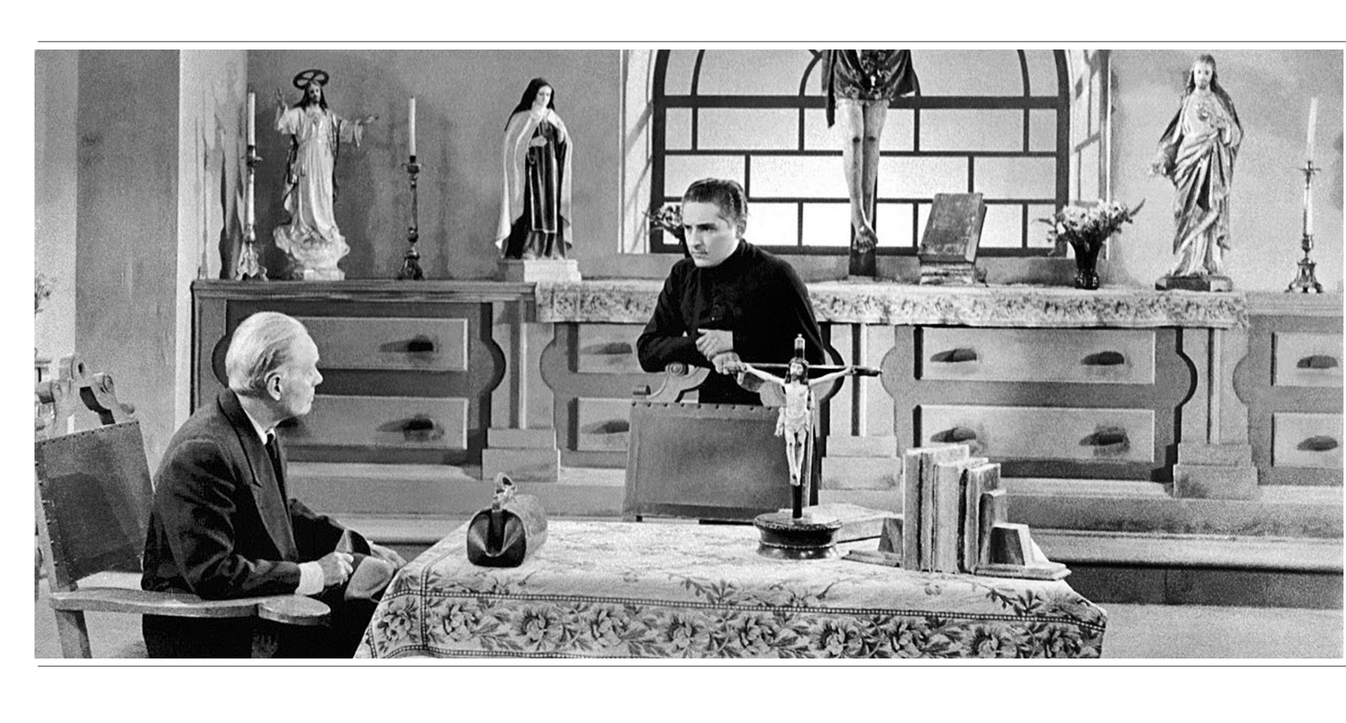
Joaquín Pardavé, Leopoldo Ortín y Manuel Tamés en *El jefe Máximo* (Fernando de Fuentes, 1940)
Fuente: CIEC.

fórmulas fraudulentas de su partido (el "Miísta": obsérvese la clara referencia a la dictadura unipersonal), o mediante el nepotismo y todo tipo de arbitrariedades.

El título mismo del filme, evidente alusión a Plutarco Elías Calles, así como la manera de mostrar a los políticos en el poder (siempre corruptos, libidinosos, arribistas y ambiciosos), eran reflejo de la perspectiva de De Fuentes ante la crítica situación electoral: el otrora realizador de *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!* estaba entonces en favor del proyecto que representaba el general Juan Andréu Almazán, candidato del Partido Revolucionario de la Unificación Nacional, organización auspiciada por la gran burguesía industrial y financiera que contó con enormes simpatías entre los sectores de la clase media del país y que, debido a ello, se convirtió en una seria amenaza para las aspiraciones del partido oficial. (Sobre la significación socio-política de la candidatura almazanista, véase: Contreras, 1985: 129 y ss.).

Prácticamente retirado de la producción fílmica, el gobierno del general Cárdenas sólo pudo estimular, por medio de la empresa Cinematográfica México, S.A., la realización del cortometraje *El petróleo nacional* (8 minutos), dirigido por Felipe Gregorio Castillo (padre de Heberto Castillo, quien años después habría de sobresalir en la política), con fotografía de Manuel Álvarez Bravo y relato en *off* del locutor y declamador Manuel Bernal. El corto reseñaba la historia de la explotación de hidrocarburos y era una apología a la expropiación petrolera y en ese sentido un auto homenaje a la labor nacionalista del régimen cardenista.

Al concluir el importantísimo sexenio de Lázaro Cárdenas, la industria fílmica parecía no tener grandes posibilidades de recuperación y desarrollo. El empresariado cinematográfico recientemente formado daba muestras de temor ante las circunstancias desfavorables y probablemente muchos de sus integrantes ya estaban pensando en alejarse del medio. Y en tal sentido, el esfuerzo por generar un nuevo sector industrial parecía completamente inútil.



CONCLUSIONES



Manuel Noriega y Arturo de Córdova
en *El milagro de Cristo* (Francisco Elías, 1940)
Fuente: CIEC.

En el afán de síntesis que toda conclusión lleva implícita, por principio de cuentas se puede decir que la invención y desarrollo de los aparatos pioneros del espectáculo cinematográfico se llevaron a cabo dentro de las llamadas ciencias naturales del siglo xix, es decir, desde una perspectiva positivista, que como resultado de varios años de investigación sobre la óptica y la astrología, entre otras, tuvo como finalidad la de reproducir la realidad, tal como se ofrecía en la vida cotidiana. Se trataba entonces de describir todo aquello que era palpable, conmensurable y visible. Desde esta perspectiva la ciencia debía estar despojada del manto religioso y ser objetiva, por medio del método, para llegar a conocer a la sociedad e intervenir en ésta y así lograr el desarrollo definitivo de nuestra especie.

En la medida en que el cine es una creación humana, puede contribuir al desarrollo y didáctica de la ciencia, pero no puede ser científico, porque en toda película hay elementos subjetivos de los "actores" que intervienen en su creación. La selección de los temas, escenarios, actores y muchas cosas más, implican la subjetividad, por lo que estamos hablando de una forma artística, es decir, de una "representación de la realidad".

El cinematógrafo se da a conocer en un primer momento en los círculos de la ciencia, pero después los empresarios Auguste y Louis Lu-

miére lo muestran en los circuitos comerciales, en forma de mercancía, y ya convertido en espectáculo poco a poco se da a conocer de forma masiva.

A partir de la llegada de los inventos que hicieron de las imágenes fotográficas en movimiento un espectáculo y una de las más importantes industrias culturales a escala mundial, la historia del cine en México atraviesa por varias etapas muy peculiares e interesantes. Aunque algunos de esos periodos puedan tener correspondientes con fenómenos o momentos ocurridos en otros países, no hay duda de que, desde sus mismos orígenes, la cinematografía mexicana comienza a adscribirse a las corrientes nacionalistas en boga, pero sin perder de vista el potencial comercial y hasta científico que la nueva forma de entretenimiento anunciaba.

Lo cierto es que, desde sus inicios, el medio cinematográfico mexicano iría quedando en manos de un selecto grupo de "pequeño burgueses", algunos de ellos cultos e "ilustrados", que vieron en las diversas áreas del espectáculo fílmico (producción, distribución y, exhibición) vías más o menos seguras para el enriquecimiento rápido y el ascenso social.

Los incipientes empresarios cinematográficos del sector productivo ensayaron la realización de películas de argumento o ficción que, aparte de contribuir al "sueño porfiriano", debían sentar las bases de una producción seriada a la manera de las grandes empresas extranjeras.

Con base en las "vistas" que se conservan y tomando en cuenta los trabajos historiográficos conocidos a la fecha, surge la idea de que los "primeros camarógrafos" se dieron a la intrincada pero incesante tarea de ir tomando registro de al menos una parte de los múltiples aspectos que conformaban la muy compleja formación social mexicana, que evolucionó durante la dictadura de Porfirio Díaz. Imbuidos por el espíritu positivista que había hecho mella en la cultura mexicana de fines del siglo XIX, aquellos pioneros propusieron, acaso sin tener demasiada concien-

cia de ello, los prolegómenos de los temas y maneras estilísticas que habrán de imponerse como características de un cine nacional, con todo lo que dicho concepto pueda tener de relativo y cuestionable.

Aunque puedan privar en ellas otro tipo de afanes, las "vistas" y cintas documentales hechas en territorio mexicano durante los años 1897-1910 se producen en condiciones artesanales, en la medida que se realizan de manera dispersa y, a su vez, carecen de una plataforma organizativa capaz de tomar en cuenta la situación y condiciones del mercado local e internacional.

Cuando, por su propia dinámica pero también bajo la influencia de experiencias ocurridas en el exterior, aquel cine hecho en nuestro país parece querer sentar las bases de un proceso tendiente a la industrialización a través de la elaboración de películas de ficción, el estallido de la Revolución mexicana ocurrido en 1910 obligará a prolongar la fase artesanal por varios años más.

Las películas filmadas en esa nueva etapa por Enrique Rosas, Jesús Hermenegildo Abitia, los hermanos Alva, Guillermo Becerril hijo, Enrique Echániz Brust y Salvador Toscano, entre otros, cumplieron con una tarea que finalmente podía resultar lucrativa: la de informar a la población de tales acontecimientos.

Si bien es cierto que el registro de las incidencias del movimiento armado permite el perfeccionamiento de la llamada "fidelidad espacio-temporal", estructura referencial y dramática que a Aurelio de los Reyes le parece un rasgo peculiar del cine mexicano de la época, también lo es el hecho de que el cine documental del periodo 1911-1917 se produce y distribuye de manera un tanto cuanto caótica y en desventajosa competencia ya que, justo en ese mismo periodo, los productos provenientes de cinematografías como la italiana, francesa, estadounidense y alemana, las más avanzadas del mundo tanto estética como comercialmente, aceleran un proceso que las llevará a dominar plenamente en las pantallas ubicadas en el territorio nacional.

Concluida la fase armada de la Revolución mexicana, el Estado se dio a la tarea de restablecer el orden liberal con objeto de darle un nuevo sentido al desarrollo capitalista, que ya venía gestándose desde varias décadas atrás. Los cineastas creyeron ver en esa coyuntura la palanca para intentar, ahora sí, la creación de una sólida industria fílmica, sustentada en una diversidad de productos que, pese a asimilar la influencia de los logros de otras cinematografías, mantuvieran sus rasgos nacionalistas, toda vez que no pocas cintas realizadas en Hollywood habían venido difundiendo por buena parte del mundo una imagen denigrante de México y sus habitantes.

En dicha fase experimental surgen los primeros géneros cinematográficos ligados sobre todo a tratar de consolidar una Identidad Nacional, éstos son: el "nacionalismo cosmopolita", el "nacionalismo costumbrista", dividido a su vez en "costumbrismo romántico" y "costumbrismo realista" y el "nacionalismo "historicista, referido a las épocas prehispánica y de la conquista. Todas estas "corrientes nacionalistas" estuvieron



Gabriel Montiel y Beatriz de Córdova
en *Tepeyac* (José Manuel Ramos y Carlos E. González, 1917)
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

aglutinadas en torno a un elemento estilístico y conceptual: el paisaje, principio, medio y fin de la estética fílmica de aquellos años.

La entonces poca propicia intervención estatal en el medio fílmico, pero también la manifiesta incapacidad de los cineastas mexicanos para desarrollar los temas y formas que fueran lo suficientemente atractivas para los espectadores locales y foráneos, dieron al traste con una empresa que además tuvo que afrontar múltiples adversidades.

La década de los veinte estaría signada por una serie de intentos fallidos tendientes a convertir a la cinematografía mexicana en una industria floreciente y competitiva que, entre otras cosas, sirviera de caja de resonancia al tipo de nacionalismo que más convenía a los intereses del grupo que, tras derrotar a las huestes campesino-populares encabezadas por Francisco Villa y Emiliano Zapata, se instalaron en las más altas esferas del poder político. De tal suerte que hacia el final de la referida década el panorama no podía ser más desalentador.



Enrique Rosas (extremo izq.) y Mimí Derba en la Azteca Film
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

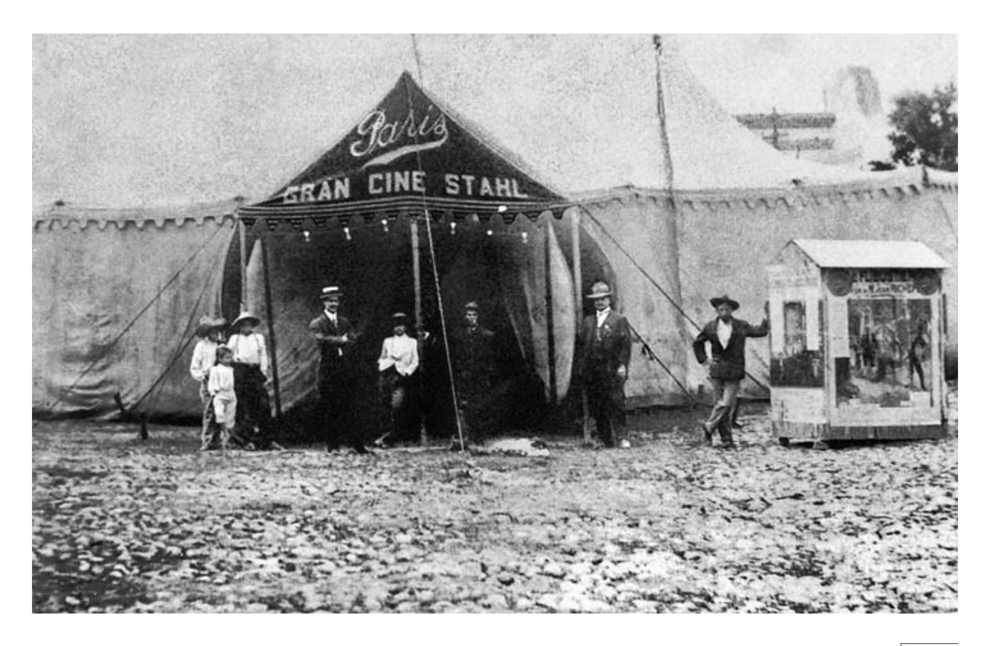
De volúmenes de producción de largometraje que en determinado momento parecían presagiar el desarrollo industrial, se pasó a cifras irrisorias que más bien anunciaban la inminente desaparición de lo que alguna vez pudo calificarse como un cine mexicano.

Las excepciones de la regla en dicho periodo fueron las siguientes:

La empresa Azteca Film, organizada por la actriz y cantante de teatro Mimí Derba, y el exhibidor y director de cine documental Enrique Rosas. Ambos producen en el año de 1917, cinco películas.

El español Germán Camus, exhibidor-distribuidor, que en el periodo de 1918 a 1919 produce nueve películas, entre ellas, *Santa* (Luis G. Peredo, 1918). A él se debe la construcción de los Estudios Ediciones Camus.

Los recursos económicos de Mimí Derba, Enrique Rosas y Germán Camus no fueron suficientes; el fracaso de la mayoría de sus películas y la feroz competencia estadounidense obliga a dichos empresarios a retirarse de la producción.



Cine-Carpa París de los hermanos Stahl
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

En el contexto antes descrito, los casos de Miguel Contreras Torres y Jorge y Carlos Stahl también merecen una atención especial. El primero fue uno de los empresarios trashumantes que llevaría el cine a pueblos y rancherías; en esta etapa, tan sólo produce dos películas, pero sería uno de los productores que continuarían su labor en el periodo sonoro. Por su parte Jorge y Carlos Stahl crean la Stahl Films, con unos rústicos estudios y producen, en 1921, tres películas. Ambos también continuarán su labor por varios años en la etapa sonora.

Hasta aquí podemos concluir que en el periodo silente la cinematografía mexicana no fue capaz de generar un sistema vertical de producción, distribución y exhibición, mucho menos de pensar seriamente en la exportación.

Por otra parte, había una dependencia estructural en cuanto a la tecnología (película virgen y cámaras) y el poco éxito en taquilla llevó a los productores a tan sólo poder pensar en el corto plazo, por lo que tampoco fueron capaces de generar un cine de calidad y divertido, que incluyera un "sistema de estrellas" que, como en otros casos, atrajera a los públicos que conformaban el mercado interno e internacional.

Sin embargo, cual mítica ave fénix, ese prácticamente inexistente cine mexicano resurgió de sus cenizas, esto a pesar de que, en determinado momento, el contexto internacional no parecía ofrecer las mejores perspectivas para ello, pues eran los años de una agobiante crisis que, aunque fraguada en el seno mismo de la economía capitalista estadounidense, había tenido un impacto devastador en varios de los principales sectores del andamiaje industrial.

La clave para explicar el surgimiento del cine mexicano en su forma industrial está en la modalidad que para su época vino a implicar la integración del sonido a la imagen. Si bien es cierto que se dan cita múltiples contradicciones en todos los planos y dimensiones, gracias a ese avance tecnológico al final emergerá una renovada estructura de



Abismos o Náufragos de la vida (Salvador Pruneda, 1930)
Fuente: CIEC

producción, distribución y exhibición fílmicas que, por lo demás, sólo con el paso de los años tenderá a estabilizarse.

Aún sin poder dejar atrás la prolongada fase artesanal, hacia 1932 dio inicio un breve pero intenso periodo de libre competencia que, de forma paradójica, produjo importantes resultados en el plano estético, mismos que dieron paso al surgimiento de lo que podemos calificar como un arte fílmico mexicano.

Esta fase, tan crítica como contradictoria, se correspondió plenamente con el surgimiento del llamado "cine hispano", integrado por aquellos filmes hablados y cantados en castellano, que tenían por objetivo primordial mantener la hegemonía hollywoodense en los amplios y para nada despreciables mercados de Iberoamérica. Con sus debidas y habidas excepciones, aquel modelo, que surgió lastrado por una evidente carga híbrida tanto en sus temas como en sus componentes estilísticos, bien pronto hizo evidente su fracaso.

Pero antes de que ello ocurriera, el sector de Hollywood dedicado a producir el "cine hispano" fue, al menos en primera instancia, una suerte de escuela en la que técnicos y actores tanto mexicanos, como españoles, argentinos, chilenos y demás gente de origen latinoamericano, aprendieron los secretos de las nuevas tecnologías, familiarizándose, sobre la marcha, con las novedosas maneras de producir y actuar.

Sin más horizontes, los cineastas mexicanos fueron de los primeros en percatarse de que la inmediata crisis del "cine hispano" era la coyuntura largamente esperada para poder intentar de nueva cuenta el asentamiento de una industria fílmica local ante la que quedaron abiertos, al menos en alguna proporción, los mercados de muchos otros países de habla castellana. Contando con el apoyo de un Estado que, luego de un periodo de purgas y luchas hacia el interior del grupo gobernante ya había consolidado plenamente su ideología e instituciones, la cinematografía mexicana inició su fase de sonido integrado a la imagen.

Tras un breve periodo que hasta esta parte final del discurso nos atrevemos de calificar como "experimental", en el más estricto sentido de ese término, el cine mexicano avanza notablemente hacía sus objetivos industriales. Una "Campaña Nacionalista" gestada hacia el interior del entonces incipiente pero gigantesco partido oficial, así como la presencia en México de Sergei M. Eisenstein, una de las más destacadas figuras de la vanguardia fílmica europea respaldan, en diversos sentidos, la realización de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), película financiada por un grupo de filántropos y periodistas profundamente interesados en que la producción fílmica hecha en México pueda disputar, sin muchos temores y rubores, al menos el mercado local, mismo que entonces se encuentra invadido de cintas provenientes de la "Meca del cine".

La pócima parece surtir el efecto deseado. Con las tres semanas de permanencia en su sala de estreno, dicha cinta demuestra el potencial de lo que entonces se concibe como una nueva forma de hacer cine en México. Y la intentona, que se antoja finalmente acertada, atrae de in-

mediato a muchos de los mexicanos e iberoamericanos que habían estado trabajando para el Hollywood productor de películas "hispanas".

Poco a poco el cine sonoro se fue desarrollando a lo largo de todo el mundo pero no homogéneamente, de manera universal, sino que se impregnó de los valores culturales de cada país. Desde un primer momento se detectaron aspectos y formas de lenguaje en cada región que remitían a una manera de entender la producción, lo que constituyó distintas identidades cinematográficas a lo largo del mundo.

El desarrollo de la tecnología de sonido vino a ser la tabla de salvación y el repunte de la industria en un contexto por demás difícil. Pero la combinación de imagen y efectos sonoros no fue fácil. La calidad de la sincronización hizo que más de alguna empresa dudara del éxito de tal combinación. Aún más, el temor creció al creer que esa forma de acoplamiento daría pie a industrias regionales o nacionales que compitieran entre ellas mismas, confinándolas a un país.

Mientras la imagen se pensó universal, el sonido remitía a contextos particulares. El tiempo desvaneció las dudas cuando las ventas se incrementaron y en los países con otro idioma se exigió subtitular las películas o, en su defecto, hacer versiones locales de los filmes estadounidenses con el pago de derechos. Si los inicios del cine sonoro estadounidense fueron complicados, en México lo fueron aún más. Con tales elementos, todavía quedaban por emprender las tareas más difíciles.

En primer término, se trataba de integrar una estructura industrial sólida que implicara, entre otros factores y elementos, el diseño y construcción de estudios y laboratorios, desarrollar una producción sistemática y en constante expansión, implementar una diversificación genérica, imaginar una manera legal y corporativa de insertarse con los sectores de la distribución y la exhibición, y con sus respectivos grupos de poder, gremios y sindicatos; hacer brotar, prácticamente de la nada, un sólido grupo empresarial y, por último, fabricar un estilo cinemato-

gráfico que los diversos públicos, tanto locales (nacionales) como de fuera (internacionales) pudieran considerar como una vía para reforzar la identidad que ya había podido proyectarse a través de otros medios e industrias culturales como el teatro, la novela, el cómic, la radio, la música en discos.

Pero vayamos por partes; aunque en algunos casos implique reiterar varios de los aspectos señalados anteriormente, consideramos necesario desglosar los rubros expuestos en la última parte del párrafo precedente, ello con el propósito de dejar más claras las restantes conclusiones.

ACERCA DEL PAPEL DEL ESTADO

De alguna u otra manera, el Estado mexicano fue (y sigue siendo) un factor importante en el desarrollo del espectáculo cinematográfico en el territorio nacional. Así, durante la dictadura liberal encabezada por Porfirio Díaz, la intervención estatal en el medio fílmico se concretó a conceder los permisos para la instalación de salas cinematográficas y a no establecer censura oficial previa a las cintas exhibidas. Con ello se implementó una especie de *laissez-faire* (el "dejar hacer y dejar pasar" que caracterizó al Estado liberal del siglo XIX) en materia fílmica, hecho que sin duda contribuyó a la expansión del sector de la exhibición en nuestro país durante los años 1897-1912.

Durante los turbulentos años de la Revolución, tocó al gobierno usurpador del general Victoriano Huerta decretar el primer *Reglamento Cinematográfico* del que se tiene noticia, mismo que, promulgado en el *Diario Oficial* el 23 de junio de 1913, sobre todo incluyó, él sí, diversas formas de censura. Como fiel expresión de un régimen de restauración dictatorial, el Estado mexicano inició entonces su intervención legal para poder controlar de manera más directa al medio cinematográfico. Por lo tanto, no es de extrañar que el arribo al poder de la facción encabezada por Venustiano Carranza, representante de los secto-

res liberales, que en otro momento se aglutinaron en torno a Francisco I. Madero, fuera el punto de partida para la eventual promulgación de un *Reglamento de Censura Cinematográfica* aparecido en el *Diario Oficial* del 1 de octubre de 1919. Sin embargo, habrá que reconocer que el decreto de censura promovido por el breve gobierno carrancista también sirvió para consolidar la intervención estatal en la incipiente industria fílmica, pues de hecho permitió regular la producción y exhibición de películas. No deja de resultar muy sintomático que el mencionado reglamento permaneciera intacto durante los siguientes 22 años, es decir, hasta ya entrado el sexenio de Lázaro Cárdenas. Eso quiere decir que durante más de dos décadas no se sintió la necesidad de modificar las más elementales "reglas del juego" en el incipiente medio cinematográfico.

De forma paralela, el presidente Carranza dio la orden para la creación de una cátedra de preparación y práctica cinematográficas incluida en los planes de estudio de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral; asimismo, una instancia oficial, el Departamento de Enseñanza Militar de la Secretaría de Guerra y Marina, se convirtió en la entidad productora de una serie de películas que, por un lado, hicieron propaganda al gobierno en turno (los casos de *Patria nueva* y *Reconstrucción nacional*) y, por otro, exaltaron la labor del Ejército Constitucionalista (*El precio de la gloria*, *Cuando la patria lo mande*, *Honor militar*, etcétera). Ese tipo de medidas hablan de la preocupación que el Estado emanado de la Revolución mexicana comenzó a tener por el fenómeno cinematográfico, tanto en su aspecto didáctico como en su enorme potencial para penetrar en las masas, a través de mensajes que en aquel contexto invitaban a la concordia luego de una prolongada y sangrienta fase armada.

El gobierno de Álvaro Obregón, que a partir de 1920 llevó al poder a la llamada "Dinastía sonorense", también se mostró preocupado por los derroteros que el medio cinematográfico pudiera seguir en aquella

etapa, aún marcada por la inestabilidad económica y social. De manera simultánea a la prohibición de la exhibición de cintas estadounidenses que denigraban la imagen de México, varias secretarías de Estado (Industria, Comercio y Trabajo; Agricultura y Fomento; Educación Pública y Relaciones Exteriores) comenzaron a promover y/o patrocinar la realización de cintas documentales de todo tipo de duración, mismas que ofrecieron la idea de un país que se sentía con pleno derecho para ingresar a la modernidad, pero también poseedor de un pasado glorioso que había que dar a conocer al resto del mundo. Como parte de esa política oficial en materia cinematográfica, el gobierno obregonista ordenó la construcción de unos flamantes estudios cinematográficos regentados por el documentalista Jesús Hermenegildo Abitia, colaborador y amigo personal del entonces Presidente desde la época de la campaña militar que derrocó a la dictadura de Huerta.

Esa tendencia proteccionista y de claro estímulo a la producción cinematográfica decayó ostensiblemente durante el gobierno de Plutarco Elías Calles, quien debió afrontar otros problemas políticos y sociales mucho más acuciantes. Tal fenómeno fue simultáneo a la pérdida de capacidad productiva por parte de los que intentaban generar una industria fílmica con carácter local, quienes prácticamente se vieron avasallados por la invasión de material extranjero, sobre todo proveniente de Hollywood. Esto fue, a su vez, consecuencia de la firma de los "Tratados de Bucareli", que, entre otras cosas, permitieron el libre ingreso al país de todo tipo de productos estadounidenses. Un somero análisis de la escasa producción fílmica nacional de ese periodo de crisis revela una serie de tentativas dispersas caracterizadas por su escasa inversión y un precario impacto entre el público que conformaba el mercado local, en constante expansión.

Durante el periodo conocido como "Maximato" (1928-1934), modelo político en el que Plutarco Elías Calles, convertido en el "Hombre Fuerte de la Revolución", tomaba las principales decisiones por encima

de quienes asumían la institución presidencial, el gobierno intervino de manera directa e indirecta en la producción de películas a través de instituciones como el Comité Nacional de Protección a la Infancia, la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Agricultura y Fomento. La diferencia con respecto a las experiencias previas en ese mismo sentido fue que esas obras fílmicas patrocinadas por el Estado fueron realizadas con sonido, innovación tecnológica que, como ya se apuntó, vino a representar una nueva posibilidad de desarrollo de la plataforma industrial, toda vez que se pudo aprovechar el fracaso que las películas hechas en Hollywood y habladas en español tuvieron en los mercados de España y América Latina.

El gobierno encabezado por Pascual Ortiz Rubio intentó contribuir a sentar las nuevas bases de la industria fílmica por medio de un decreto de elevación de aranceles de importación a las cintas procedentes del extranjero, a las que también se obligó a que se exhibieran en su idioma original subtituladas al español. Esta medida fue en realidad una coartada del Estado mexicano para estimular el renacimiento del sector de la producción, pero ahora con propósitos más firmes en cuanto a la orientación de carácter industrial. Dicha intentona formó parte de la "Campaña Nacionalista", iniciada y promovida desde 1929 por el diputado Rafael Melgar, destacado integrante del partido oficial, como medida para intentar amortiguar el brutal impacto causado por el "Colapso bursátil" de Nueva York. Pese a tener que enfrentar el rechazo de buena parte de quienes detentaban el sector de la exhibición, esa política proteccionista y nacionalista en materia cinematográfica resultó eficaz, ya que varias de las cintas mexicanas filmadas en el periodo 1931-1934, sobre todo los casos de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *Juárez y Maximiliano* (Miguel Contreras Torres, 1933,) y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), obtuvieron buenos dividendos en taquilla y, por tanto, contribuyeron a estimular una mayor inversión en el área de la producción.



Medea de Novara y Enrique Herrera
en *Juárez y Máximiliano* (Miguel Contreras Torres, 1933)
Fuente: CIEC.

De manera concomitante se dieron casos como los de *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1933), *Rebelión* (Manuel Gamio, 1934) y *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), con los que se pretendió hacer un cine que respondiera a las directrices del Estado post revolucionario en materia de organización laboral y exaltación de las culturas del México antiguo. Esas películas vinieron a constituir, al mismo tiempo, una nueva tendencia: el nacionalismo cinematográfico "de izquierda".

A partir del gobierno de Lázaro Cárdenas, quien terminaría por desactivar las fuentes de poder del "Maximato Callista", la intervención del Estado en el medio fílmico incluyó varios rubros. En primer término, en enero de 1935 el Presidente firmó un decreto que comprometía a su régimen a prestar todo el apoyo posible al sector de la producción de la industria del cine; como consecuencia de ello se abriría paso a una

reforma del artículo 73 fracción 10 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, lo que facultó al Congreso para poder legislar en todos los aspectos relacionados con la industria cinematográfica.

Como consecuencia de ese mismo proceso, hacia fines de 1936 Cárdenas decreta una exención del 6 por ciento de impuesto sobre la renta (asentado en la Cédula Quinta), que solamente favorecía a quienes estuvieran dispuestos a producir películas, con lo cual se estimula, sobre bases mucho más firmes y con perspectivas mucho más claras, el surgimiento de un nuevo sector económico y social. Unos meses después, Alfonso Salinas Carranza y Ernesto Soto Reyes, senadores plenamente identificados con el gobierno cardenista, lograron que su respectiva Cámara discutiera y aprobara un proyecto para la creación de un Banco Refaccionario Cinematográfico. Pese a que, por motivos que tuvieron que ver con la imposibilidad de establecer un presupuesto oficial para ello, tal proyecto no pudo llevarse a cabo, la idea se concretaría varios



Jack Draper durante el rodaje de *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934).
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

años después, luego de que algunos productores como Raphael J. Sevilla se encargarían de pregonarla a través de los medios tenidos a su alcance, toda vez que vislumbraron que ésa sería la mejor forma en la que el Estado podría participar y colaborar en la rama de la producción.

Por lo demás, a través de diversas instancias gubernamentales, incluido el partido oficial, el Estado patrocinó la realización de una buena cantidad de documentales apologéticos como *Irrigación en México* (Ignacio Miranda, 1936), *Michoacán* (Elena Sánchez Valenzuela, 1936) y *Amanece en el erial* (Rolando Aguilar, 1937), y coadyuvó en la producción de las películas *¡Vamonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935), excelente adaptación de la novela homónima de Rafael Felipe Muñoz; *Judas* (Manuel R. Ojeda, 1936), en la que se fustigaba a quienes se consideraba como traidores a las principales causas populares justo en el momento en que se estaba llevando a cabo una vigorosa Reforma Agraria, y *Sendas del destino* (Juan José Ortega, 1939), elogio de las actividades del gobierno como principal promotor de la introducción de la modernidad en el sector agrícola.

También es necesario destacar que, entre 1937 y 1940, varias de las estrategias políticas implementadas por el gobierno cardenista tuvieron un claro eco en los argumentos y el estilo de cintas de la más diversa índole en cuanto a sus formas de producción y resultados en pantalla. De esta forma, el impulso oficial a las causas del proletariado se reflejó en *Hambre* (Fernando A. Palacios, 1938), *La bestia negra* (Gabriel Soria, 1938) y en la ya citada *Sendas del destino*. Algo similar ocurrió con *El indio* (Armando Vargas de la Maza, 1938), *La india bonita* (Antonio Helú, 1938), *Rosa de Xochimilco* (Carlos Véjar, 1938) y *La noche de los mayas* ("Chano" Urueta, 1939), obras en la que se propagaron los intereses del gobierno en materia de política indigenista. Y en películas como *La honradez es un estorbo* (Juan Bustillo Oro, 1937), *Mi candidato* (Gilberto Martínez Solares, 1937) y *El jefe Máximo* (Fernando de Fuentes, 1940), se plantearon y cuestionaron asuntos relacionados con las desgastadas formas del poder ejercidas durante el "Maximato".



José Eduardo Pérez, Leopoldo Ortín, Manuel Noriega
y Joaquín Coss en *La honradez es un estorbo* (Juan Bustillo Oro, 1937)
Fuente: CIEC.

El corolario de la gestión cardenista en beneficio del sector de la producción cinematográfica fue la divulgación, en octubre de 1939, de un decreto que obligaba a las salas cinematográficas a exhibir, por lo menos, una película mexicana cada mes. Esta medida proteccionista fue una clara respuesta frente a la situación de crisis que se desencadenó en ese año hacia el interior de la rama productiva, ello inmediatamente después de que la cinematografía nacional había alcanzado a financiar un total de 58 largometrajes. Con esto se sentó un sólido precedente para que el Estado mexicano también interviniera en el rescate del que en la mayoría de los casos ha sido el sector más vulnerable del negocio cinematográfico.

Todo lo anterior nos lleva a concluir que, como ocurrió en otros espacios de la economía, el sector de la producción de la industria fílmica mexicana en buena medida surgió como consecuencia de diversas políticas de apoyo impulsadas por el Estado emanado de la Revolución,

específicamente gracias a las estrategias del gobierno cardenista para el que los empresarios debían cumplir una auténtica "misión social": la de contribuir al desarrollo industrial y la consecuente acumulación del capital, lo cual redundaría en beneficios para el resto de los pobladores del país.

EL DESARROLLO DE LAS ORGANIZACIONES GREMIALES

Todo indica que a lo largo del prolongado periodo que cubren los años de 1897 a 1918, quienes vivían del espectáculo cinematográfico en México no consideraron necesario o prioritario crear organizaciones que los representaran y que defendieran sus respectivos intereses. Pero una vez consolidado el triunfo de los constitucionalistas y de que el negocio fílmico se estableciera plenamente gracias al incremento del número de salas en el país, el 23 de abril de 1919 surge la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo (UECC), de inspiración anarco-sindicalista, organización laboral encabezada por Juan M. Andrerson. La UECC, el más remoto antecedente de los sindicatos en el medio fílmico, estuvo constituida por trabajadores del sector de la distribución (sobre todo por empleados de las casas alquiladoras de películas) y de la exhibición (principalmente por quienes operaban las salas cinematográficas). Esto era consecuencia lógica de la hasta entonces manifiesta inestabilidad en el sector de la producción, que, tal como se mostró en la parte respectiva de este texto, poco o nada podía aportar al gremio cinematográfico en ese sentido.

Aunque no se encontraron referentes o datos más precisos acerca del tipo y número de integrantes fundadores de la citada organización de trabajadores, se puede inferir que la gran mayoría eran habitantes de la capital del país, pues ahí se asentaba también el mayor número de salas, así como de filiales de las empresas distribuidoras. En todo caso, con la fundación de la UECC se marcó un importante hito que dejó ver el rango



Unión Cinematográfica
Fuente: CIEC.

industrial del cine en México, entonces sólo sustentado en las áreas de distribución y consumo de películas.

En evidente respuesta a la creación de la UECC y a la promulgación del ya mencionado *Reglamento de Censura Cinematográfica* decretado por el gobierno de Venustiano Carranza, en 1920 se crea la Unión de Alquiladores Mexicanos (UAM), a su vez precedente de las diversas asociaciones patronales cinematográficas. En vista del carácter precario que existía en el sector de la producción, la UAM aglutinó sólo a los propietarios de las casas distribuidoras y las salas de cine, quienes probablemente se sintieron amenazados ante la ya consumada organización de los trabajadores de ambos ramos.

En abril de 1923 la UECC se reorganiza y cobra mayor fuerza bajo el rubro de Sindicato de Empleados Cinematografistas de Distrito Federal (SECDF) y de la nueva dirigencia encabezada por Alfonso Villegas. Desde su fundación, el SECDF se expande a otras zonas del país poniendo en marcha una serie de "Sucursales" o secciones, hecho que ya revela su

carácter más nacional que regional. Tan fue así que dos años después la "Sucursal" ubicada en el puerto de Tampico, Tamaulipas, por entonces uno de los emporios petroleros del país, inició una huelga contra los dueños de las salas cinematográficas de aquella localidad, paro que concluyó con la firma de contratos colectivos de trabajo que contenían algunas prestaciones para los trabajadores. Es importante señalar aquí que esa parece haber sido la primera de varias huelgas que de ahí en adelante ocurrirían en el medio cinematográfico.

La fundación de la Asociación Cinematográfica Mexicana (ACM), hecho ocurrido en septiembre de 1928, marca otro hito en la historia de los organismos gremiales en el medio fílmico nacional. Encabezada por el director y guionista Luis G. Peredo; el actor y fotógrafo Luis Márquez Romay, y el exhibidor y periodista Pedro J. Caballero, la ACM se propuso impulsar la producción cinematográfica nacional en el marco de las nuevas condiciones surgidas a raíz de los cambios traídos por el desarrollo del cine sonoro. Pese al fracaso en sus objetivos inmediatos, dicha organización contribuyó a sembrar la inquietud que poco después permitiría reactivar los intentos, tanto oficiales como empresariales, de sentar nuevas bases para el sector productivo.

Luego del notable triunfo económico de la versión sonora de *Santa* y en pleno proceso de expansión del sector de la producción, a principios de 1934 se funda la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECM), adscrita al SECDF. En un principio integrado únicamente por los técnicos pertenecientes al ramo de la producción, la UTECM dio comienzo a sus actividades con una mesa directiva encabezada por Enrique Solís. Esta organización se acogió a la Ley Federal del Trabajo que había sido expedida en 1931 bajo el gobierno de Pascual Ortiz Rubio y sentó las bases de lo que en el futuro sería el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

A finales del mencionado año ya existía también un Sindicato de Actores Cinematográficos (SAC), cuyos representantes participaron en el

I Congreso de la Confederación General de Obreros y Campesinos (CGOC). Como parte de las conclusiones de aquella asamblea fundacional, el marxista Vicente Lombardo Toledano, principal dirigente de la CGOC, aprobó, junto con sus correligionarios Alejandro Carrillo y Filemón Vázquez, un dictamen en el que se sugería, a solicitud expresa del SAC, la "federalización" de la industria cinematográfica para que a partir de ese momento se establecieran las bases de un contrato colectivo de alcance nacional que protegiera "a todos los obreros y empleados de las diversas ramas de esa industria".

En correspondencia a ese tipo de demandas, por esa misma época se funda la Asociación de Productores Mexicanos de Películas (APMP), dirigida por Antonio Manero, quien estuvo secundado en las labores de organización y dirección por Jorge Pezet, Antonio Prida, Gustavo Sáenz de Sicilia y José Alcalde. Todos ellos formaron parte de la primera generación de productores fílmicos mexicanos de la etapa sonora, grupo que se distinguió sobre todo por sentar las bases de un modelo fílmico caracterizado por sus afanes de experimentación en los temas y estilos abordados, ello con el claro objetivo de encontrar las fórmulas que pudieran resultar más atractivas para los espectadores del mundo de habla hispana.

De esta manera, quedaron organizados los frentes que hacia el interior del sector de la producción fílmica representaban, por una parte, al capital y, por la otra, al trabajo. En adelante, ambos factores del entonces incipiente ramo productivo tendrían que luchar y/o negociar para preservar e imponer sus respectivos intereses en el marco legal impuesto por el Estado en materia laboral. Entre otras cosas, ese fue un signo de que la cinematografía mexicana se estaba convirtiendo en una entidad cada vez más compleja, pues ya compartía el tipo de estructuras y problemas que le eran propios a otras áreas de la economía moderna.

Cabe destacar también la eventual fundación de la Unión de Directores Cinematográficos de México (UDCM), que comenzó sus tareas y gestiones en enero de 1936. En un principio, dicho organismo se inte-

gró con 25 miembros, es decir, la gran mayoría de los que hasta entonces habían fungido como realizadores de películas de la más diversa duración, pero sobre todo de los largometrajes que estaban configurando el perfil temático de una cinematografía que aspiraba a contar con un carácter propio, por lo tanto, diferenciada de otros cines nacionales, sobre todo del estadounidense. La primera mesa directiva de la UDCM estuvo compuesta por tres de los cineastas que habían logrado destacar, gracias a la eficacia con la que ejercían el cada vez más complicado oficio de la dirección cinematográfica: Fernando de Fuentes, Gabriel Soria y Juan Bustillo Oro. Con el tiempo, dichos personajes se convertirían también en prósperos productores, pasando con ello a formar parte de los organismos patronales correspondientes.



Fernando de Fuentes
Fuente: CIEC.

Y justo muy poco tiempo después, la APMP se reorganiza bajo el nombre de Asociación de Productores Cinematografistas Mexicanos (APCM), entidad que, por lo que quedó consignado en la prensa de la época, ya se planteaba como un auténtico sindicato patronal con bases sólidas y objetivos más precisos. El surgimiento de la APCM, en cuyo liderazgo destacaron productores como Juan Pezet, Francisco Beltrán y Salvador Bueno, ocurrió en la etapa que precedió a la realización de las primeras "comedias rancheras" (*Allá en el Rancho Grande*, *Cielito lindo* y *¡Ora Ponciano!*), mismas que con su enorme éxito en taquilla, tanto en el mercado local como los demás mercados de habla hispana, permitirían

sentar las bases de la que en pocos años más sería la industria cultural más importante de América Latina. Antes de que concluyera el año de 1936, la APCM resultó favorecida por el nuevo decreto en materia de organizaciones y sindicatos patronales, mismo que otorgó a ese tipo de organismos el carácter de instituciones públicas al mismo tiempo que autónomas.

Durante febrero de 1937, en el marco del periodo más intenso de las luchas obrero-patronales y de reorganización obrera que signaron al régimen de Lázaro Cárdenas, se funda la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (FTIC), que integró en su seno a un total de 26 agrupaciones estatales y/o regionales, entre las que destacaban, por antigüedad y número de agremiados, tanto del SECDF como la UTECM. Esta última había venido creciendo de forma más o menos paralela al desarrollo del sector productivo: de 91 trabajadores en 1935, se pasó a 236 en 1936, 316 en 1937 y, durante 1938, alcanzaría la cifra de 410. Tal



Nancy Torres y Guillermo "El Indio" Calles
en *Almas rebeldes* (Alejandro Galindo, 1937)
Fuente: CIEC.

incremento pareció corresponder al hecho de que en el último de los años mencionados, el sector de la producción alcanzó la cifra récord de 58 largometrajes producidos, con lo que la industria fílmica nacional se dio por formal y oficialmente nacida, toda vez que se cumplió con el requisito mínimo de contar con un promedio de una película por semana.

Incorporada de inmediato a la Confederación de Trabajadores Mexicanos, máxima central obrera del país, derivada de la CGOC, la FTIC sería el antecedente inmediato del poderoso Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), que iniciaría su organización y labores poco tiempo después. Todo parece indicar que, desde un primer momento, la FTIC en pleno quedó adscrita al Partido Nacional Revolucionario (PNR), ya para entonces convertido en el partido oficial. Prueba de ello fue que dos de los líderes de dicho organismo gremial, Maximino Molina y Juan de Dios Flores, fueron postulados por el PNR para ocupar sendos escaños en la XXXVIII Legislatura (1937-1940). A su vez, la asignación de esas candidaturas, gracias a las que Molina y Flores obtuvieron curules, mostró la gran importancia que el régimen cardenista le otorgó al medio cinematográfico también en el reparto de privilegios políticos para sus representantes sindicales. Fue esta una forma de hacerlos sentir integrados a las causas del gobierno, pero también al aparato mismo del poder.

Como ocurrió en otras áreas de la economía nacional luego de la Expropiación Petrolera decretada por el gobierno cardenista, en 1938 el sector de la producción cinematográfica se vio sacudido, por primera vez, por una serie de paros laborales con los que, entre otras cosas, la UTECM, apoyada por la FTIC y la CTM, probó su fuerza y capacidad de negociación para tratar de obtener mejoras salariales y algunas prestaciones como pago de horas extras y derecho a vacaciones. Ello fue motivo más que suficiente para que la APCM argumentara que tanto las huelgas como el tipo de demandas que las motivaron, provocarían un "irreparable daño" al desarrollo del cine nacional. Como consecuencia

de las tensiones surgidas hacia el interior de la UTECM, el líder Enrique Solís fue expulsado del sindicato bajo la acusación de corrupción y contubernio con la APCM. Su lugar fue ocupado por Armando Espinosa. Toda esa serie de conflictos tendría repercusión, entre otras causas, en los magros volúmenes de producción de los siguientes dos años, que a su vez fueron los últimos del sexenio encabezado por Cárdenas.

En lo que parece un intento por defenderse ante la inminente publicación del ya citado decreto cardenista que impuso a las salas cinematográficas del país la obligación de exhibir al menos una película mexicana cada mes, en marzo de 1939 se funda la flamante Asociación de Distribuidores Independientes (ADI), sindicato del sector correspondiente, entonces integrado por alrededor de 18 casas y agencias de distribución cinematográfica. Cabe señalar que buena parte de esas empresas eran filiales de los grandes monopolios de Hollywood y que en calidad de tales eran las proveedoras de los altos porcentajes de cintas estadounidenses consumidas en las pantallas del país. Tal situación explica que la medida gubernamental de carácter nacionalista no resultaba conveniente para los sectores de la distribución y exhibición, quienes a partir de ese momento se opusieron con todas sus fuerzas y mediante todos los recursos a su alcance al mencionado decreto.

La reacción desde el flanco laboral ante el surgimiento de la ADI fue la aceleración de los preparativos del Congreso Constituyente del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos (STIC), mismo que se llevó a cabo del 2 al 4 de octubre en la ciudad de Guadalajara. El principal objetivo del STIC fue reemplazar y reorganizar a la FTIC para de esta forma tener un alcance plenamente nacional.

Así, en su primera etapa el STIC estuvo integrado por 33 secciones, incluida la UTECM, que apenas el año anterior había creado su primera rama especializada, la de directores, conformada a su vez por la mayoría de quienes años atrás habían fundado la UDCM. Poco después, la mem-

bresía del STIC crecería de manera considerable con la afiliación de otras 32 secciones diseminadas en el resto del país. Reincorporado de manera oficial a la CTM, el STIC inició sus labores bajo la dirección de un comité ejecutivo a su vez encabezado por Salvador Carrillo.

Uno de los primeros trabajos propiamente políticos llevados a cabo por el nuevo organismo laboral fue el de aprobar y apoyar "con todas sus fuerzas" la candidatura oficial del poblano Manuel Ávila Camacho a la presidencia del país para el sexenio comprendido entre diciembre de 1940 y noviembre de 1946. Con el paso de los años, ese tipo de actitudes aprobatorias y formas de corporativismo por parte de los trabajadores del medio fílmico se volverían costumbre, siempre a cambio de jugosas canonjías no tanto para los agremiados en general, sino para los líderes en particular.

Hacia principios de 1940, último año del sexenio cardenista, la UTECM, que a su vez ya conformaba la Sección Número 2 del incipiente STIC, propuso a través de su líder Armando Espinosa una estrategia de estímulo al menguado sector de la producción. Dicha medida consistiría en la aplicación de lo que se denominó "créditos sindicales", mediante los cuales los empleados invertirían su trabajo y los productores sólo una parte, por cierto más baja, del capital complementario. Con el argumento de que implicaba un proceso de "cooperativización" de la rama productiva, tal propuesta fue rechazada por la APCM que, a cambio de ello, no esgrimió algún otro tipo de medida y al parecer decidió esperar mejores tiempos por venir.

Poco después, la misma UTECM retomó la ya referida iniciativa de los senadores Salinas y Soto para la creación del Banco que refaccionara a la industria cinematográfica a través de créditos. Pero la idea fue mucho más allá, pues incluía una estrategia de generación y acumulación de capital que proviniera de la retención de un porcentaje de las ganancias obtenidas por los distribuidores extranjeros, mismas que serían aplicadas al sector de la producción mediante créditos disponibles, según la

cantidad que alcanzara a reunirse a lo largo de determinado periodo. Pero dicha propuesta ya no prosperó, debido al inminente relevo en la Presidencia de la República.

A partir de lo señalado en este rubro se puede concluir que el desarrollo de los organismos gremiales en el medio fílmico en México durante la etapa estudiada fue, por un lado, un digno complemento a las políticas dictadas por el Estado en materia laboral y, por el otro, generó los cauces formales para encaminar los esfuerzos que los diversos sectores del negocio cinematográfico emprendieron para consolidar sus respectivos intereses y propósitos industriales.

En síntesis la relación capital/trabajo fue la siguiente:

Área del capital	*Área del trabajo*
	El 23 de abril de 1919 surge la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo (UECC), constituida por trabajadores de la distribución y exhibición.
En respuesta en 1920 se crea la Unión de Alquiladores Mexicanos (UAM) que aglutinó a los propietarios de casas distribuidoras y salas de cine.	En abril de 1923 la UECC se reorganiza y se convierte en el Sindicato de Empleados Cinematografistas del Distrito Federal (SECDF) poniendo en marcha una serie de sucursales, lo que implica su carácter nacional. En 1925 la sucursal de Tampico inicia una huelga por mejores condiciones de trabajo.
En septiembre de 1928 se funda la Asociación Cinematográfica Mexicana (ACM) para impulsar la producción nacional.	
	A principios de 1934 se funda la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECM) adscrita al SECDF, formada por los técnicos del ramo de la producción. Quedan integradas las 3 áreas de la ICM.

Área del capital	*Área del trabajo*
También a finales de 1934 se funda la Asociación de Productores Mexicanos de Películas (APMP) cuyo objetivo es el de encontrar las fórmulas para atraer a los públicos de habla hispana.	Se crea el Sindicato de Actores Cinematográficos (SAC), que sugiere a Lombardo Toledano (CGOC) la federalización de la industria.
En enero de 1936 se crea la Unión de Directores Cinematográficos de México (UDCM), integrada por los directores que estaban configurando el perfil temático de una cinematografía con carácter propio (De Fuentes, Bustillo Oro y Gabriel Soria).	
La APMP se convierte en la Asociación de Productores Cinematografistas Mexicanos (APCM) con Salvador Bueno, Juan Pezet y Francisco Beltrán.	En febrero de 1937 se funda la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (FTIC) que integró a 26 agrupaciones, en 1938 contaba con 410 trabajadores.
En 1938 la cinematografía mexicana produce la cifra record de 58 largometrajes, es decir un estreno por semana por lo que se consolida como industria.	Ese mismo año se dan los primeros paros laborales pidiendo el pago de horas extras y vacaciones, entre otros.
En 1939 se funda la Asociación de Distribuidores Independientes (ADI)	La respuesta fue la creación del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) integrada por 33 secciones con la rama especializada del área de directores, la cual apoya la candidatura de Manuel Ávila Camacho, a cambio de jugosas canonjías para sus representantes.

PERFIL DE LOS PROTAGONISTAS

Tratando se seguir los ejemplos de las cinematografías que pronto alcanzaron un rango industrial, los productores fílmicos mexicanos llegaron a

ser plenamente conscientes de que, en el seno de la sociedad moderna, el cine es ante todo un espectáculo en principio dirigido a los más amplios sectores de la población local y foránea y, en tal sentido puede aportar beneficios económicos siempre y cuando sea rentable. Por tanto, hacer las películas atractivas al público era fundamental, para lo cual tuvieron que experimentar hasta encontrar las fórmulas genéricas que les permitirían convertirse en una auténtica fracción del empresariado nacional.

Esta visión del cine como un producto rentable contribuyó a que se desarrollara en ellos el imperativo de realizar cada vez mejores películas, de factura impecable y que contaran historias creíbles, atractivas y entretenidas. Un signo del nacimiento formal de esa nueva fracción de clase es sin duda el hecho de que un buen número de los empresarios fílmicos que invirtieron en la producción durante el periodo 1938-1940, se mantendrían en el sector durante muchos años (no pocos de ellos hasta su muerte), integrando así un nuevo grupo perfectamente diferenciado que principalmente utilizaría al cine de las formas siguientes, no necesariamente excluyentes:



Javier Sierra y Gabriel Soria
en la filmación de la *Revista Cinematográfica Excélsior* (1930)
Fuente: CIEC.

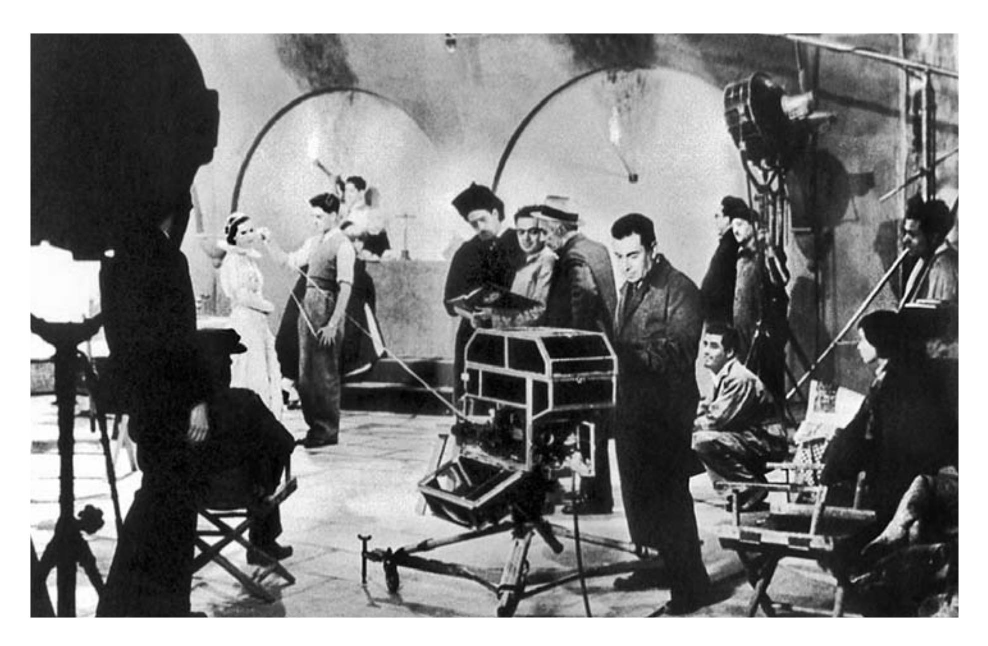
a) Como medio de ascenso social, fuente de acumulación de riqueza y *modus vivendi,* muy evidente en los casos de José Bohr, Arcady Boytler, Juan Bustillo Oro, Raphael J. Sevilla, Gabriel Soria, Miguel Contreras Torres, Juan Orol, Vicente Oroná, José Luis Bueno, Salvador Elizondo y Agustín J. Fink.
b) Como negocio familiar y forma patrimonial-hereditaria, muy claro en los casos de René Cardona, Raúl de Anda, Fernando de Fuentes, Carlos Martínez Amador, Gilberto Martínez Solares, Miguel Zacarías y los hermanos Rodríguez Ruelas.

A su vez, el grupo de pioneros empresarios que ayudó a consolidar la industria cinematográfica mexicana en el sector de la producción compartió algunas de las siguientes características:

a) Prácticamente todos pertenecían al sector de la clase media ilustrada que se desarrolló en el país a consecuencia de la Revolución de 1910-1917, por lo que incluso varios tuvieron la oportunidad de estudiar en Los Ángeles y Nueva York, en Estados Unidos; París, Francia; Berlín, Alemania y el Líbano.
b) Una parte de ellos trabajaron en Estados Unidos durante la época de transición del mudo al sonoro, lo que contribuyó a que adquirieran una sólida experiencia en las entonces novedosas formas de hacer cine.
c) La mayoría de esos empresarios del sector de la producción fílmica nacional expresó que era necesario contar con el apoyo del gobierno para consolidar y proteger la industria por medio de infraestructura, recursos económicos, creación de cooperativas y un Banco Refaccionario. Ello nos habla de un empresariado típico de la época, en que el Estado comenzó a asumir el papel rector en algunas de las principales ramas de la economía como consecuencia de la gran crisis enmarcada entre 1929 y 1933.
d) No pocos llegaron a considerar que el cine tiene la función de entretener, divertir y emocionar, pero que también es un arte, un medio

de expresión y comunicación que debe de ser hecho con calidad, preparación, sensibilidad, gusto creativo y con buenas historias, ya que son el pilar para una mejor dirección y actuación y, por tanto, de un mensaje más intenso y penetrante.

e) En un elevado porcentaje esos empresarios se formaron de manera empírica y sobre la marcha, pero poco a poco fueron descubriendo que era necesaria una dosis de planeación, de organización del trabajo, de coordinación de intereses y diversificación de temas afines a nuestro país, de donde se producen lo que podría denominarse como géneros cinematográficos mexicanos, pero, eso sí, con marcado intento de proyección internacional, pues se trataba de cuando menos equilibrar en el exterior la imagen negativa que buena parte del cine hecho en Hollywood había creado acerca de México y su cultura. Y también se necesitaba de la mecánica y el trabajo en grupo para expresarse cabalmente en tal sentido.



Filmación de *Monja, casada, virgen y mártir* (Juan Bustillo Oro, 1935)
Fuente: CIEC.

f) Fueron los fundadores de las diversas organizaciones gremiales y se fijaron la meta de producir al menos tres filmes al año y, para ser competitivos en el plano internacional, como en efecto llegaron a serlo, estaban conscientes de que era necesario llegar a seis por año.
g) Imbuidos de un afán claramente empresarial, entre todos se dieron a la tarea de dotar a la industria de estudios y laboratorios para filmar y postproducir sus películas; inventaron y patentaron sistemas de sonido, crearon el subtitulaje para las películas extranjeras, experimentaron con el cine a colores y, asimismo, emprendieron las primeras coproducciones.
h) Estaban concientes de que jamás competirían con Hollywood en cuanto a cantidad, pero por medio de la calidad se podía lograr tener una industria propia para surtir la mayor parte de los mercados a su alcance.
i) Además, una buena parte se debieron improvisar también como directores, escritores, actores y editores lo que los convirtió en "autores tota-



Fernando Soler, José Bohr, Domingo Soler, Carmelita Bohr, Julián Soler y Guillermo Cantú en *Por mis pistolas* (José Bohr, 1937)
Fuente: CIEC.

les" de muchas de sus películas, algunas de las cuales alcanzaron, gracias a su calidad, rango de primeros clásicos de la cinematografía nacional.

j) Como parte de ese mismo proceso, dichos empresarios supieron conformar un muy peculiar "Sistema de Estrellas" que, como en el cine realizado en otras latitudes y sobre la base de la tradición teatral respectiva, fue capaz de atraer a los públicos no sólo del mercado nacional, sino a los de otros países y regiones de habla hispana. En la etapa aquí estudiada se fueron consolidando los nombres de Juan José Martínez Casado, Fernando, Domingo, Andrés y Julián Soler, Tito Guízar, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova, Jorge Negrete, David Silva, Emilio Tuero, Carlos López Moctezuma, Armando Soto La Marina "Chicote", Leopoldo Ortín, Manuel Medel, Joaquín Pardavé, Agustín Isunza, Mario Moreno "Cantinflas", Antonio R. Frausto, Enrique Herrera, Andrea Palma, Amparo Arozamena, Stella Inda, Adriana Lamar, Gloria Marín, Isabela Corona, Marina Tamayo, Susana Guízar, Esther Fernández, Sara García, Emma Roldán, Dolores Camarillo "Fraustita", Delia Magaña, Sofía Álvarez y María Antonieta Pons. Todos ellos lograrían volverse indispensablesn para los públicos necesitados de referentes icónicos y modelos de identidad.

En conclusión, a pesar de los obstáculos que les impuso un contexto las más de las veces adverso, y de sus propias limitaciones, los productores pioneros lograron conformar una industria nacional del entretenimiento fílmico que pese a carencias y contradicciones estuvo a la altura de las exigencias de una época particularmente difícil, debido a los constantes reajustes de la economía local y la geopolítica internacional.

LOS GÉNEROS Y TÍTULOS FUNDAMENTALES

Si toda cinematografíca se sustenta y caracteriza por el cultivo de determinados géneros y estilos, la mexicana hizo lo necesario en tal sentido

como para convertirse, además, en una industria con un perfil más o menos propio.

En el siguiente cuadro se establecen los géneros más cultivados por la cinematografía mexicana a lo largo del periodo que enmarcan los años 1930-1940, desglosados de tal forma que incluye el número de películas de largometraje que los conformaron.

Género	*Cantidad*
Melodrama	104
Comedia mundanas	40
Comedia ranchera	23
Drama histórico	27
Aventura	21
Drama	17
Docudrama	16
Horror	7
Policiaco	5
Documental	4
Comedia urbana	3

Según se puede apreciar, el melodrama dominó ampliamente sobre el resto de sus congéneres y, por lo tanto, puede considerarse la plataforma sobre la que descansó el andamiaje industrial del cine mexicano en el arranque de su fase sonora. Sin embargo, desde ya habría que destacar que la mayoría de las comedias rancheras, el melodrama histórico *Juárez y Maximiliano* y al menos dos de las de por sí escasas comedias urbanas (*Águila o sol* y *Ahí está el detalle*, ambas protagonizadas por Mario Moreno "Cantinflas") fueron las películas que más redituaron a quienes las produjeron, ello además de haber sido el vehículo que permitió dar a conocer a sus intérpretes en el plano internacional.

De la considerable cantidad de melodramas cultivados por el cine mexicano de aquella época sobresalieron, por su calidad estética y arrastre en taquilla, los casos de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *Sobre las*



Antonio Liceaga y Mercedes Moreno en *Madre querida* (Juan Orol, 1935)
Fuente: CIEC.

olas (Miguel Zacarías, 1932), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933), *Calandria* (Fernando de Fuentes, 1933), *La familia Dressel* (De Fuentes, 1935), *Las mujeres mandan* (De Fuentes, 1935), *Madre querida* (Juan Orol, 1935), *Más allá de la muerte* (Adela Sequeyro, 1935), *La madrina del diablo* (Ramón Peón, 1937), *La cuna vacía* (Miguel Zacarías, 1937), *La mujer de nadie* (Adela Sequeyro, 1937), *Corazón de niño* (Alejandro Galindo, 1939) y *Viejo nido* (Vicente Oroná, 1940).

En el renglón de las comedias mundanas se puede señalar la significación que en su momento tuvieron *Terrible pesadilla* (Charles Amador, 1930), *¿Qué hago con la criatura?* (Juan José Segura, 1935), *Así es la mujer* (José Bohr, 1936), *No te engañes corazón* (Miguel Contreras Torres, 1936), *La tía de las muchachas* (Juan Bustillo Oro, 1938), *¡Que viene mi marido!* ("Chano" Urueta, 1939), *El signo de la muerte* ("Chano" Urueta, 1939) y *Con su amable permiso* (Fernando Soler, 1940).

Por lo que toca a las comedias rancheras habrá que referir que, aparte de *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936), fueron también muy



Fernando de Fuentes y Gabriel Figueroa en el rodaje de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936).
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez

exitosos los casos representados por *¡Ora Ponciano!* (Gabriel Soria, 1936), *Adiós Nicanor* (Rafael Portas, 1937), *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro, 1937), *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler, 1937), *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes, 1937), *Las cuatro milpas* (Ramón Pereda, 1937), *Jalisco nunca pierde* ("Chano" Urueta, 1937) *y La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937). Entre todas determinarían un nuevo salto cuantitativo en la producción fílmica mexicana, que implicaría a su vez la conquista de los mercados hispanoparlantes.

Entre los dramas históricos, referidos ya fuera al periodo prehispánico, la época colonial, la Reforma juarista, el Porfiriato o la Revolución mexicana, destacaron respectivamente obras como la ya mencionada *Juárez y Maximiliano* (Miguel Contreras Torres, 1933), la trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes integrada por *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933), y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), con la que este gran realizador cuestionó al movimiento armado de 1910-1917 desde la perspectiva de algunos sectores



Stella Inda en *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937)
Fuente: CIEC.

de la nueva clase media y que consideramos el director más destacado del periodo: *Tribu* (Miguel Contreras Torres, 1934), *Sor Juana Inés de la Cruz* (Ramón Peón, 1935), *El cementerio de las águilas* (Luis Lezama, 1938), *Con los dorados de Villa* (Raúl de Anda, 1939) y *Los de abajo* ("Chano" Urueta, 1939).

El género de aventuras se integró por títulos como *El vuelo de la muerte* (Guillermo "El Indio" Calles, 1933), *Juan Pistolas* (Robert Curwood, 1935), *El látigo* (José Bohr, 1938), *Hombres del aire* (Gilberto Martínez Solares, 1939) y *El charro negro* (Raúl de Anda, 1940).

En el terreno de los dramas humanos se pueden mencionar los casos de *Chucho el Roto* (Gabriel Soria, 1933), *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1933), *Mujeres de hoy* (Ramón Peón, 1936), *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938) y *Hambre* (Fernando A. Palacios, 1938).

El cultivo del docudrama se expresó con cintas del tipo de *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937) y *María* ("Chano" Urueta, 1938).



Isabel y Ana Blanch y Godofredo de Velasco, sentados en *Luponini de Chicago* (José Bohr, 1935)
Fuente: CIEC.

Por su parte, el cine de horror, muy popular en todas las épocas, aportó títulos de singular importancia como *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1933), *La llorona* (Ramón Peón, 1933), *Profanación* ("Chano" Urueta, 1933), *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935), *La traicionera* (José Bohr, 1939) y *El monje loco* (Alejandro Galindo, 1940).

Aunque con pocos casos representativos, el cine policiaco obtuvo magníficos logros sobre todo con *¿Quién mató a Eva?* (1934), y *Luponini de Chicago* (1935), ambas de José Bohr, *Los chicos de la prensa* (Ramón Peón, 1936 y *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936).

Finalmente, el documental, también exiguo, no se dejó a un lado y gracias a ello se registró en celuloide uno de los tantos casos de miseria en el medio campesino a través de *Amanece en el erial* (Rolando Aguilar, 1937) o incluso se dio el lujo de evocar la historia misma del cine mexicano por medio de los documentales de montaje *Recordar es vivir* (Fernando A. Rivero, 1940) y *Treinta años de cine* (director ignoto, 1940).

Asimismo, surgen las heroínas representadas por medio de la muchacha ingenua de *Allá en el Rancho Grande, ¡Así es mi tierra!, Cielito lindo;* la hija del hacendado de *La boda de Rosario, ¡Ora Ponciano!, Jalisco nunca pierde*; la belleza indígena de *Mala yerba, La Zandunga, La China Hilaria*, *Janitzio*; la mujer romántica de *Dos monjes, La mujer de nadie, Más allá de la muerte*; la mujer fatal de *Santa, La mujer del puerto, Luponini de Chicago, Sagrario*, y la dama de sociedad de *Canto a mi tierra, Perjura* e *Irma la mala.*

El género masculino con los actores de carácter: Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto, Manuel Noriega, Joaquín Coss, Julio Villarreal; los cómicos de soporte Carlos López "Chaflán", Leopoldo Ortín y Armando Soto La Marina "Chicote"; los cómicos Mario Moreno "Cantinflas", Manuel Medel y Joaquín Pardavé; el eterno cascarrabias o lagartijo en Luis G. Barreiro; los actores versátiles en los hermanos Domingo, Fernando, Andrés y Julián Soler, Arturo de Córdova, René Cardona y Ramón Armengod, y desde luego muchos romances y muchas canciones.

En suma, la cinematografía mexicana de la década de los treinta ofreció un menú de propuestas temáticas y estilísticas que fue lo suficientemente amplio como para satisfacer la necesidad que los públicos de Iberoamérica tenían de contemplar en pantalla muchas de las formas que entonces se consideraban como parte de una cultura e identidad de dicha región.

COLOFÓN

De esta manera, el ambicioso proyecto concebido por los pioneros que iniciaron sus trabajos fílmicos en los albores del gobierno encabezado por don Venustiano Carranza sólo pudo convertirse en realidad muchos años después. Pero la acuciosa descripción y el riguroso análisis de tal proceso de consolidación y expansión a escala internacional, así como el estudio de sus múltiples e interesantes secuelas, conforma otra historia, misma que rebasa las expectativas de este ejercicio de investigación.



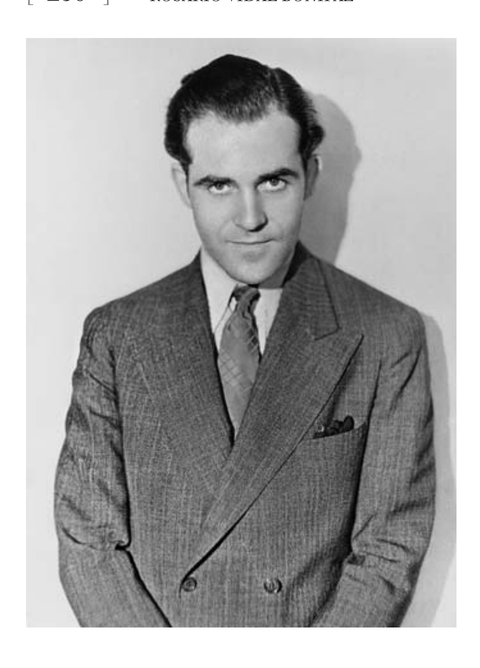
ANEXOS



Emma Roldán, Juan Bustillo Oro, Agustín Jiménez, Carlos L. Cabello, Víctor Urruchúa, Magda Haller en *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934)
Fuente: CIEC.

ANEXO 1 | APÉNDICE BIOFILMOGRÁFICO

En este apartado se establece un breve registro de las respectivas trayectorias de los empresarios cinematográficos, cuya pertinaz labor pudo consolidar la industria fílmica mexicana. El propósito de ello es completar las referencias mencionadas a lo largo del texto. Se enlistan en riguroso orden alfabético por apellido. Las fuentes de las que se tomaron los datos para elaborar las respectivas fichas biofilmográficas aparecen citadas en la bibliohemerografía.



José Bohr Elzer
Fuente: CIEC

JOSÉ BOHR ELZER | (Bonn, Alemania, 3 de septiembre de 1901 – Oslo, Noruega, 29 de mayo de 1994). Fue compositor, productor, director, argumentista, guionista, editor y actor de cine. Su familia emigró en 1902 a Turquía y en 1904 hacia Buenos Aires, Argentina; posteriormente, en busca de mejor fortuna, los Bohr se trasladan a Chile, donde por fin se instalarían por varios años.

El entonces niño José inicia sus clases de música y es inscrito en el Colegio Alemán de Punta Arenas; más adelante se cambia al Colegio Salesiano, en donde aprende canto, dirección y actuación teatral y se encarga de las proyecciones de cine escolar. Al concluir su formación elemental ingresa al Liceo de Punta Arenas, pero debe abandonar la institución para trabajar como intendente en la Compañía Naviera de Servicios Marítimos Menéndez-Behety y, al poco tiempo, a fin de completar sus ingresos, es pianista del cine Royal.

En 1917 funda junto a su amigo Antonio Radonich una modesta empresa de producción fílmica, Bohr and Radonich Magallanes Film

Company, que produce los noticieros titulados *Actualidades Magallánicas*. En 1919 escribió y dirigió un corto cómico, *Morvello, como un tubo*. En 1920 produjo, escribió, dirigió y actuó (en el papel de un Chaplin apócrifo) otra cinta, *Mi noche alegre* o *Las parafinas*. Tiempo después, se asocia con Esteban Ivanovich y fundan otra empresa de producción, la Bohr & Ivovich Patagonian Film Company, con la que realizó las películas *Esposas certificadas* y el documental *El desarrollo de un pueblo* o *Magallanes ayer y hoy*.

Aficionado a la aventura, Bohr viajó a Brasil como fotógrafo de noticieros; después se trasladó a Uruguay y en 1921 se estableció en Buenos Aires, donde es contratado como corresponsal de la empresa fílmica Twentieth Century Fox, participa en el noticiero *Film Revista Valle* y de 1922 a 1923 se inicia como compositor de tangos; en abril de 1924 debuta en el Teatro Porteño y se consagra como compositor y *chansonnier* interpretando melodías de su propia inspiración como *Cascabelito*, *Y tenía un lunar* y *¡Oh París!*. El 3 de septiembre de 1925, a la edad de 24 años, se nacionaliza argentino.

A fines de 1925 se embarcó rumbo a Nueva York donde conoce a la argentina Eva Limiñana, concertista de piano; surge el romance que los lleva a vivir y trabajar juntos por más de una década. Instalado con su pareja en la "Urbe de hierro", Bohr forma un grupo de músicos y bailarines argentinos. De 1926 a 1929 graba canciones, monta su espectáculo en el teatro Paramount de Broadway y en el Regent Theater del barrio latino, y, por sugerencia del actor y cineasta de origen ruso Arcady Boytler, viaja a Cuba y permanece por más de cuatro meses presentando espectáculos musicales.

En 1928 empezó su carrera como actor en varios cortos y largometrajes sonoros entre los que destaca *Sombras de gloria* (Andrew L. Stone, 1929), una de las primeras cintas que fue lanzada en versiones española e inglesa por la Paramount Pictures con lo que se inicia de manera formal el llamado "cine hispano" hecho en Hollywood.

Impulsado por la idea de que en México se podría establecer la industria cinematográfica más poderosa del mundo de habla hispana, en 1931 llegó a la capital del país y en 1933 filmó su primera película mexicana: *La sangre manda*, en la que hace el papel principal; la obra se basó en un argumento del periodista Carlos Noriega Hope. Afincado durante varios años en México, dirigió 12 películas, entre las que se encuentran: *¿Quién mató a Eva?* (1934), *Tu hijo* (1934), *Sueño de amor* (1935), *Luponini de Chicago* (1935), de la que es director, guionista, argumentista, músico, editor, y actor; *Mariguana el monstruo verde* (1936), *Así es la mujer* (1936), *Por mis pistolas* (1937) y *El látigo* (1938); todas de Producciones Duquesa Olga y José Bohr, cuyo logotipo era una pequeña corona, compañía que formó con Eva Limiñana, quien era mejor conocida como "Duquesa Olga". Con ella compartió créditos en la producción y en las tareas de guionismo de casi todas sus películas realizadas en territorio nacional, por lo que es también una de las precursoras dentro de la cinematografía mexicana con sonido.

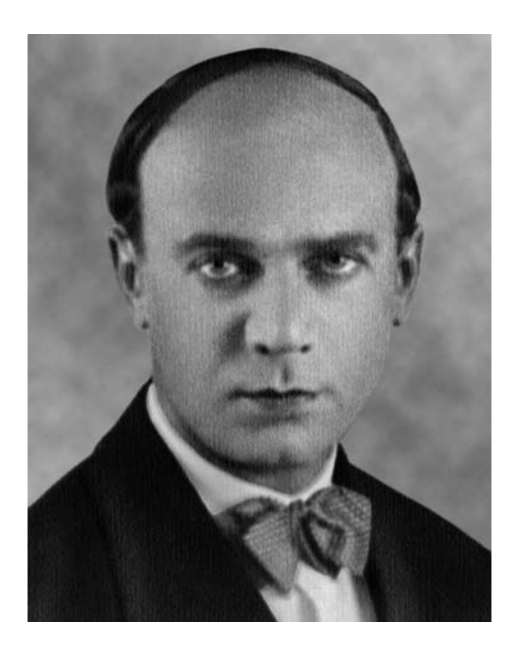
La "Duquesa Olga" fallecería el 27 de septiembre de 1953. Las otras cintas realizadas por Bohr en México son: *El rosario de Amozoc*, *Canto a mi tierra* y *Una luz en mi camino*, las tres de 1938, y *La traicionera y Borrasca humana*, ambas de 1939. Hay que destacar que José Bohr dio la oportunidad de codirigir a cinematografistas como Raphael J. Sevilla, Miguel M. Delgado y Roberto Gavaldón, quienes destacarían en el futuro.

Separado de Eva Limiñana, Bohr regresó a Chile y fundó con algunos amigos una pequeña empresa cinematográfica, la Chilargen, a través de la cual dirige las cintas *P'al otro lado*, *27 millones* y *El relegado de Pichintún*. En 1944 realiza *Flor del Carmen* y *Bajo un cielo de gloria*; en 1945 *Casamiento por poder*; en 1947 *La dama sin camelias*, *El amor que pasa* y *Si mis campos hablaran*; en 1948 *Tonto pillo*, *Mis espuelas de plata* y *La mano del muertito*. En 1949 dirige sólo una película: *La condena infinita*. Para 1950, con el surgimiento de la televisión latinoamerica-

na, recorrió además todo el subcontinente cantando y tocando sus canciones. En 1951 retoma su carrera como cineasta; en ese año produce y filma *Uno que ha sido marino*. En 1955 filma *El gran circo Chamorro*, y en 1962 *Un chileno en España*, que marcaría el final de su prolongada y fructífera carrera en el medio cinematográfico. Publicó dos libros de carácter autobiográfico: *¡Luz! ¡Cámara! ¡Acción!, Retrospectiva de una vida* (1976) y *Desde el balcón de mi vida. 85 años de espectáculo y vitalidad en las sabrosas memorias del chansonnier de América* (1987).

En 1960, fue nombrado "Ciudadano ilustre de la ciudad de Punta Arenas", Chile y, actualmente, el Teatro Municipal de dicha ciudad se denomina en su recuerdo "Teatro Municipal José Bohr". El pensamiento de este productor y realizador puede resumirse en las siguientes declaraciones:

> Pienso que la época de 1930 a 1940 fue la más movida y la más brillante del cine mexicano [...] Lo que buscábamos era entretener: no solamente divertir sino también emocionar. Si es cierto, la cuestión social podemos decir que se dejó a un lado. No obstante se hizo vibrar al espectador [mexicano] mediante películas maravillosas de charros. *Mano a mano* [Arcady Boytler, 1932], se recuerda todavía, junto con mil filmes más que tuvieron mucho efecto. También existieron cintas dramáticas muy bien hechas [...] Creo que el cine de vez en cuando puede ser dogmático, para alentar masas, para sacudirlas y enseñarles nuevas teorías. Pero siendo en sí un espectáculo para el gran público, debe resultar divertido. Quienes trabajan toda la semana, el domingo buscan un momento de solaz y no desean ver un mensaje que los haga salir pensando (Meyer, 1986: 40)



Arcady Boytler
Fuente: CIEC.

ARCADY BOYTLER | (Moscú, Rusia, 31 de agosto de 1895 – Ciudad de México, 24 de noviembre de 1965). Su nombre completo era Arkadij Arkadievich Bojtler Rososky. Productor, director, guionista y actor; desde muy joven se interesó por el teatro. Llegó a colaborar con reconocidos directores teatrales como Konstantin Stanislavsky y Vsevolod Meyerhold.

Fue actor secundario, bailarín, mimo, primer actor y director de coreografía del *Teatro del Murciélago*, que instituyera Nikolai Bailieff. Sus primeros pasos en el cine los realizó en Rusia a través de cortometrajes que dirige y en los que actúa: *Arkadij controler spal'nych vagoner* (*Arcady controlador del vagón cama*), *Arkadij zeni Tsija* (*Arcady se casa*) y *Arkadij sportsman* (*Arcady deportista*), todos ellos hechos en 1916 y al parecer firmados con el seudónimo de *Arkansas*. En 1917, tras desatarse la revolución que cambiaría el panorama político de Rusia, emigró al sur y conoció en Kiev, Ucrania, a la que sería su esposa y compañera de toda la vida: Lina Orguina, quien al volverse cantante, cambiaría su nombre por el de "Lina Org" y, finalmente, por el de Lina Boytler.

Emigrado a Europa, entre los años de 1920 y 1922 Boytler dirigió y protagonizó en Berlín el corto *Boytler gegen Chaplin* (*Boytler contra Chaplin*) y el largometraje *Boytler Tötet Langeweile* (*Boytler contra el aburrimiento o Pasatiempos de Boytler*).

El matrimonio Boytler dejó el "Viejo continente" para dirigirse a Sudamérica. Por la década de los años veinte estuvieron en Argentina, Chile, Perú y, al parecer, Brasil. En el primer país formó un dueto cómico con la actriz Gloria Guzmán. Posteriormente, en Chile dirigió y protagonizó el que sería su segundo largometraje: *El buscador de fortuna o No hay que desanimarse* (1927), interpretado por él mismo y la actriz argentina Vilma Vidal.

Arcady Boytler también estuvo en los Estados Unidos, donde entabló relaciones con la Empire Productions, empresa que se fundó en 1929 en la ciudad de Nueva York. Desde un inicio, dicha empresa se comprometió a producir única y exclusivamente películas habladas y cantadas en español. En ella, Boytler fungió como director artístico y actor, donde participó también su esposa Lina. Con dicha productora, realizó varios cortometrajes durante el segundo semestre de 1929, en los Estudios Metropolitan de Fort Lee (Nueva Jersey). Algunos de ellos son: *Sombra vengadora*, *Cafixio viejo* o *Cafishio viejo, Taberna, Granada, Allá en el Bajío* y *Los bombones del amor.*

En 1931 llega a la Ciudad de México y entra en contacto con su compatriota Sergei M. Eisenstein, quien estaba filmando *¡Que viva México!,* película inconclusa en la que Boytler participa como actor del episodio *Fiesta* por invitación explícita del director. Luego de esa experiencia Boytler montó con algunos artistas mexicanos espectáculos de teatro de revista en diversas ciudades del país, mientras que Lina Boytler se incorpora como cantante a los elencos musicales de algunas radiodifusoras de la capital. El primer trabajo cinematográfico en México lo realizó Boytler en 1932 con el cortometraje *Un espectador impertinente,* en el que fundió sus dos pasiones: el teatro cómico musical y el espectáculo cinematográfico.

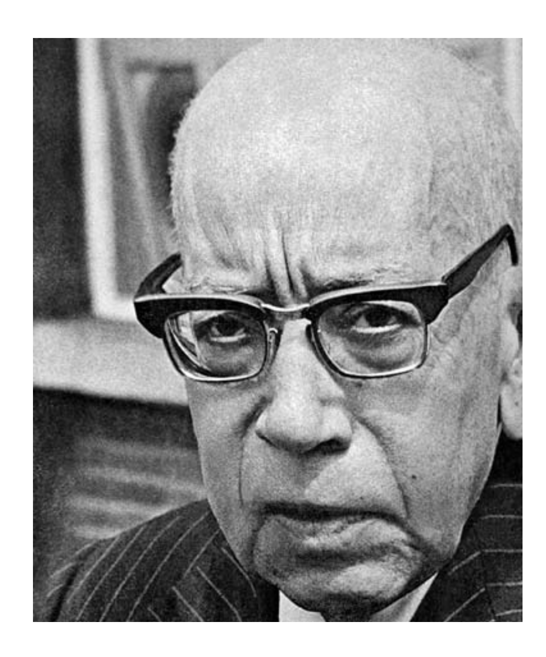
Ese mismo año, lleva a cabo película de mediometraje *Mano a mano*; al año siguiente, filma un documental de tres partes, *Joyas de México,* y la cinta *La mujer del puerto,* que es considerada la mejor obra de su producción y fija el rumbo profesional de Boytler en la industria cinematográfica. En 1934 se dedica a la realización de la serie *Revista musical* (1934), patrocinada por la Goodrich Euzkadi y hacia fines de ese año consolida su proyecto de inaugurar una sala cinematográfica especializada en la exhibición de películas cortas infantiles y dibujos animados, con el nombre de Cinelandia, ubicada en la planta baja del edificio Rule, en la primera calle de San Juan de Letrán. La empresa inicia sus actividades el 13 de enero de 1935; su eslogan era "La función principia cuando usted llega".

Conocido bajo el sobrenombre de "El Gallo Ruso", Arcady Boytler realizaría *El tesoro de Pancho Villa* y *Celos*, ambas en 1935; *¡Así es mi tierra!*, *Águila o sol* (ambas de 1937), con Mario Moreno "Cantinflas" y Manuel Medel, *El capitán aventurero* (1938), protagonizada por el tenor jalisciense José Mojica, quien había sido uno de los principales intérpretes masculinos del cine "hispano" hecho en Hollywood.

En el segundo semestre del año 1944 Boytler realiza las gestiones para fundar la compañía Producciones Boytler, S.A., cuyo emblema era un enorme elefante. La empresa se estrena con la película *Amor prohibido*, dirigida por el mismo Boytler, a la que seguiría *Como yo te quería,* filmada por Raphael J. Sevilla. El 18 de junio de 1948 Boytler fundaría otra sala, el después famoso y popular cine Arcadia, convirtiéndose en uno de los principales exhibidores cinematográficos de la Ciudad de México.

Como muchos otros extranjeros, Boytler quedó impresionado con el ambiente cultural de México pero además llegó a sentirse, con justa razón, parte de él. Por ello trató de participar lo más que pudo en las actividades relacionadas con el arte cinematográfico. En 1939, consideraba que el estado de la industria cinematográfica mexicana no era floreciente lo cual podía:

[…] atribuirse a los experimentos de la gente nueva que llega al cine desprovista de capacidad tanto artística como financiera; es natural que una industria no pueda desarrollarse si los elementos que en ella elaboran son improvisados. […] Yo creo que el desarrollo de la industria cinematográfica no depende por ningún motivo de la cantidad de empresas, sino estrictamente de su calidad y la de sus colaboradores ya experimentados. Por otra parte, no puede ni debe impedirse que se organicen y funcionen nuevas empresas. Siempre será conveniente un mayor número cuando menos por la posibilidad de que entre gente nueva y lleguen elementos de verdadero valor y con empuje suficiente como para darle a nuestro cine la categoría industrial que merece. […] El capital mínimo de que debe disponer cualquier persona que se dedique a la producción de películas tiene que ser el suficiente como para elaborar tres películas al año. […] [El] problema principal que afecta a la industria cinematográfica estriba en la defectuosa distribución mundial de nuestras películas, ya que los productores norteamericanos tienen en tal forma controlada este aspecto, que cuando una película empieza a rodar, ya está debidamente vendida su distribución. Las películas hechas en México, tienen un mercado positivamente reducido y de tan difícil manejo, que si no es malbaratando [sic] nuestras películas, difícilmente se las puede explotar debidamente. […] [Otro problema es] el de los argumentos. En México me parece ser que no se ha concebido la debida importancia a los argumentos o historias que se filman. […] [La] solución está en hacer que intervengan en la creación y adaptación de los asuntos para el cine, escritores profesionales, con conocimientos amplios y con sentido crítico suficiente, para que puedan ser desplazados los malos elementos que sin preparación, sensibilidad, gusto artístico y sentido de la universalidad, y para que saquen a nuestra industria de sus obligados temas regionales y pintorescos que sólo tienen un valor documental y restringido. Esto dará al cine mexicano una noble apariencia de seriedad y dignidad artística (Pulido, 1939: 127-129).



José Luis Bueno
Fuente: CIEC.

JOSÉ LUIS BUENO URSÚA | (Tuxpan, Jalisco, 1903 – Ciudad de México, 10 de enero de 1976). Estudió su educación elemental en Tuxpan y en Guadalajara, Jalisco; realizó la carrera técnica de teneduría de libros. Por problemas familiares se vio obligado a trabajar por lo que se incorporó a la tesorería del gobierno del estado, donde logrará ascender a oficial segundo. En 1924 se traslada a la capital de México y trabaja como supernumerario en el Congreso de la Unión.

En 1925 don Gonzalo Varela, distribuidor de películas de la British International Pictures, lo contrata para programar las cintas, rentarlas a los cines y controlar los horarios; al irse Varela al Perú, Bueno decide quedarse con el negocio. Bueno conoció el cine en Guadalajara, donde se proyectaban series de episodios, abundaban las comedias de Búster Keaton y Harold Lloyd, y cintas de aventuras del oeste y de boxeadores; también se exhibía cine francés y alemán y la sociedad que por entonces hacía mejores filmes era la alemana UFA.

Comienza su carrera cinematográfica como productor con la película *Una vida por otra* (John H. Auer, 1932); al poco tiempo funda la empresa José Luis Bueno y Compañía, distribuidora y productora, que luego cambia de nombre al de Cinematográfica Mexicana, S.A., al asociarse con Antonio Manero, con el que produce *Chucho el Roto* (Gabriel Soria, 1934). Al año siguiente inaugura la Films de México y produce *Los muertos hablan* (Gabriel Soria, 1935), a la que seguirán la comedia ranchera *Cielito lindo* (Roberto O'Quigley, 1936) y el melodrama *Mater nostra* (Gabriel Soria, 1936).

En 1944 dirige su única película, *Cuando escuches este vals*; en 1963 organiza una nueva compañía de nombre Producciones Bueno, S.A. de C. V. y trabaja al lado de René Cardona, Emilio "El Indio" Fernández y Julio Bracho, entre otros. Realizó diversas cintas cortas para la CLASA y fue productor ejecutivo en dos filmaciones para los Estudios Churubusco.

En una entrevista para la serie *Testimonios para la historia del cine mexicano*, Bueno comentó:

> Con el cine mexicano hablado subió el negocio pues la gente oía y entendía los diálogos; en cambio con el extranjero no alcanzaba a leer los letreros y se desesperaba. [...]. En ese tiempo realmente había poca competencia pues apenas se producían filmes. [...]. Estaban surgiendo los productores Raphael J. Sevilla [...], Ramón Pereda, español; Jorge Pezet, también peruano. [...]. El cine es un negocio que consume mucho dinero y esta inversión se recupera muy lentamente o se pierde. [...]. Durante la Segunda Guerra Mundial no había filmes, todas las películas extranjeras eran de propaganda política. La gente se aburría con los temas bélicos y entonces el cine mexicano floreció. [...]. En cantidad y en calidad México dominó esa época. [...] Así que nuestro cine tuvo aceptación en todas partes. Me decían que hablábamos muy dulce. [...]. Los territorios de Centro y Sudamérica son la base del mercado cinematográfico mexicano. [...] [El papel del productor] es escoger una

buena historia, conseguir capital y supervisar el rodaje de las películas. Debe procurar que las cosas se hagan correctamente. Yo he tenido que forzar a los directores para que repitan escenas. [...]. Los productores trabajamos duro. Yo llegaba al estudio antes que nadie [...] y era el último que se iba. [...]. El director es quien lleva la batuta y uno, como productor, aprueba o desaprueba. Para elegirlo hay que conocer sus antecedentes. Por ejemplo Soria había estudiado en Hollywood y me hizo tres películas de éxito. "El Indio" Fernández trabajó en Estados Unidos, primero como extra y luego estuvo como ayudante de director; después triunfó rotundamente. [...] Los productores debíamos coordinarnos. Uno no vale nada, aislado, unido sí. Había que protegernos de los sindicatos que nos exigían arbitrariamente por medio de contratos *Standard*. Lo fundamental era asociarse para defender intereses comunes: en el precio de los materiales, en el sueldo de los obreros, en los requisitos que exige el gobierno para la clasificación de películas. [...]. [Por ello impulsó la formación de la Asociación de Productores, que comienza sus labores en julio de 1934]. [...]. El cine profesional es una industria: se hace con el objeto de divertir a la gente y comercializar con las películas. [...] Para mí el cine ha sido una gran satisfacción (Meyer, 1986: 72-76).



Juan Bustillo Oro
Fuente: CIEC.

JUAN BUSTILLO ORO | (Ciudad de México, 2 de junio de 1904 – 10 de junio de 1989). Escritor, dramaturgo, guionista, productor y director de cine. Realizó sus estudios primarios, de nivel medio y profesionales en su ciudad natal y en 1930 obtuvo el grado de licenciado en Derecho otorgado por la Universidad Nacional Autónoma de México. Mientras asistía a la Facultad de Leyes tomó un curso por correspondencia sobre argumento y adaptación cinematográfica, por lo que dicha actividad la logra por medio de la práctica.

Nacido en el seno de una familia dedicada al teatro, la infancia de Bustillo Oro transcurrió bajo el influjo de una gran cantidad de obras que eran presentadas en el famoso Teatro Colón, del que su padre era administrador. Cuando contaba con 6 años tuvo contacto con la otra gran vocación de su vida: el cine, que por aquel entonces era una de las grandes atracciones de las familias capitalinas.

Más adelante compartirá con el escritor Mauricio Magdaleno la iniciación en el quehacer cinematográfico. Ambos coinciden, primero en la

capital mexicana en sus años de preparatoria; luego en el movimiento vasconcelista, donde formaron parte activa de éste, como miembros del grupo "Los incendiarios". A principios de los años treinta funda con Mauricio Magdaleno el grupo vanguardista "El Teatro de Ahora", el cual cuenta con el apoyo del entonces secretario de Educación Pública, Narciso Bassols. Con esa compañía monta algunas de sus obras dramáticas, como son: *Los que vuelven*, *San Miguel de las Espinas*, *Una lección para maridos*, *Masas*, *Tiburón* (versión de la pieza *Volpone* de Ben Jonson), *Justicia S.A.* y *Hay hambre en la tierra*. Su propósito era intentar un teatro con sentido social, antiburgués y revolucionario, implementando una técnica dramática llena en alternativas de subjetivo y objetivo, en mezcla constante de la realidad y la fantasía.

El 27 de diciembre de 1931, *Revista de Revistas* publicó un artículo de Rafael Battino con el siguiente comentario:

> Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro han iniciado un movimiento dramático que dará una orientación decisiva a la producción teatral mexicana [...] por la técnica de sus obras y la originalidad de sus temas. [...]. Tres son los puntos fundamentales por los cuales se distingue el Teatro de Ahora: primero introduce algunas innovaciones en la técnica; segundo, interpreta la realidad de nuestro tiempo; tercero, es antifolklórico [...]. (Battino, 1931).

Antes de partir al viejo continente en julio de 1932, Magdaleno y Bustillo Oro incursionaron en otro proyecto teatral, muy distinto y con éxito de público, en el que establecen el compromiso de entregar cuatro revistas: *El pájaro carpintero, El periquillo sarniento*, *Corrido de la Revolución* y *Romance de la conquista*, sin ninguna pretensión más que la del divertimento, para la compañía de Roberto Soto, en el teatro Lírico.

Haciendo eco a su pasión por el cine, Bustillo Oro escribe su primer guión para una película silente, que él mismo dirigió: *Yo soy tu padre*

(1927). La entrada de Bustillo Oro al cine sonoro empieza en 1933 con la obra *Tiburón*, una adaptación de Volpone; adapta también *El compadre Mendoza*, basada en un relato de Mauricio Magdaleno, cinta que terminará dirigiendo Fernando de Fuentes en 1933; después escribe el argumento y el guión de *El fantasma del convento* (Fernando de Fuentes, 1934).

En 1934 Bustillo Oro dirigió *Dos monjes*, su primera película sonora, de gran influencia expresionista. Para 1935 lleva a la pantalla una adaptación de la novela de Vicente Riva Palacio *Monja, casada, virgen y mártir* en la que presenta una recreación del México colonial; al poco tiempo dirige *El misterio del rostro pálido*, a la que le seguirían: *Malditas sean las mujeres*, *El rosal bendito* y *Nostradamus*, todas de 1936.

En 1937 filma *Amapola del camino* y la sátira *La honradez es un estorbo*; ese mismo año creó su propia productora, la Oro Films, y dirigió el primer producto de dicha empresa, la comedia *Huapango*, de gran éxito en taquilla; esa labor continuaría con la producción y dirección de otras dos comedias: *La tía de las muchachas* y *Cada loco con su tema*, realizadas en 1938.

Su trabajo como director destacó sobre todo en los géneros de la comedia, como en *Ahí está el detalle* (1940), cinta que consagró a Mario Moreno "Cantinflas"; *El sombrero de tres picos* (1943) y *Las aventuras de Pito Pérez* (1956), en las cuales se hace evidente una concepción teatral. Otro de los géneros cultivados por Bustillo Oro fue el cine de añoranza porfiriana, del que destacan títulos como *En tiempos de don Porfirio* (1939), *México de mis recuerdos* (1943), *Lo que va de ayer a hoy* (1945) y *Las tandas del Principal* (1949). En el melodrama familiar logró enorme popularidad con la célebre *Cuando los hijos se van* (1941), interpretada por Fernando Soler, Emilio Tuero, Sara García y Joaquín Pardavé, de la cual filmó dos secuelas. Otros ejemplos de su cine serían *Vino el remolino y nos alevantó* (1949), *Acá las tortas* (1951), *El asesino X* (1954) y *El medallón del crimen* (1955). También gustó de la adaptación de otras obras clásicas de la literatura como *La loca de la casa* (1950).

Asociado con el productor Jesús Grovas, trabajó estrechamente con el escritor-argumentista Humberto Gómez Landero, otro de sus compañeros de andanzas en el movimiento vasconcelista. Los tres obtuvieron grandes éxitos taquilleros con películas como las ya mencionadas *En tiempos de don Porfirio* (1939), *Ahí está el detalle* (1940) y *Al son de la marimba* (1940), además de la cinta de misterio *El ángel negro* (1942).

Luego emprendió la actividad él sólo como productor, escritor-adaptador y dirigió *Canaima*, versión fílmica de la novela del venezolano Rómulo Gallegos, protagonizada por Jorge Negrete.

Bustillo Oro se retiró en 1965 y se dedicó a escribir; publicó su libro *Vientos de los veintes*, donde plasmó su participación en el movimiento vasconcelista y una novela titulada *Lucinda del polvo lunar* (1985), a lo que habría que agregar sus memorias intituladas *Vida cinematográfica* (1984).

Su trayectoria fue reconocida por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, que en 1977 le concedió el Premio Especial en honor de su labor como productor, director y guionista, además de que la Cineteca Nacional le otorgó la Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico en 1985.

Como parte de sus brillantes memorias, Bustillo Oro apuntó:

> En 1936 el cine mexicano pareció tomar un paso regular. Se sostenía el número de filmaciones y la frecuencia de los estrenos, mas los productores carecían de atrevimiento. Los presupuestos se estancaron entre estrechos límites. Sin embargo, las películas menores suelen dar sorpresas grandes. / En tanto que yo filmaba *Malditas sean las mujeres* y *El rosal bendito*, Fernando de Fuentes encaró un asunto también de aspiración modesta, *Allá en el Rancho Grande*, sin sospechar que iniciaba la gran expansión de nuestra industria. Lo hizo casi a la fuerza, compelido por la pobreza de recursos, pero con el entusiasmo que ponía en todos sus trabajos. [...] De Fuentes lanzó esta película con miedo de que le acarrease pérdida de prestigio, pero *Allá en el Rancho Grande* atinó de

lleno en el corazón del público. Tiempo había de pasar para que pudiera ser medido en todo su alcance el enorme éxito del filme. Por primera vez una cinta mexicana se convertía en un "taquillazo" internacional, provocando el nacimiento de empresas distribuidoras de nuestro material en toda América. Nuestro cine había ganado su primera batalla en escala mundial. /Al entrar en el cohibido juego del cine menor no barrunté lo que por su camino avanzaría yo en la conquista de la técnica de mi oficio. Desembarazado de las preocupaciones de la originalidad, de los alumbrados especiales y de los ángulos de cámara desacostumbrados, me volví, con mayor atención de la que hasta entonces le había dado, al desempeño de mis actores (Bustillo, 1984: 153).



René Cardona André
Fuente: CIEC.

RENÉ CARDONA ANDRÉ | (La Habana, Cuba, 8 de octubre de 1905 – Ciudad de México, 25 de abril de 1988). Director, actor, productor, guionista, argumentista y editor. Por problemas políticos con la dictadura de Machado, en 1926 emigró junto con su familia a los Estados Unidos, motivo por el cual debió interrumpir sus estudios de medicina. Hizo algunos papeles secundarios en películas estadounidenses; tuvo la oportunidad de desarrollarse en diversos cargos, como los de segundo asistente, asesor técnico y primer ayudante de director; aprendió técnica cinematográfica e iluminación, además de que "trabajando de extra empecé a tener conocimiento, mejorando la calidad de mi trabajo [...] Poco a poco fui aprendiendo e incluso tuve oportunidad de realizar estudios sobre cine", según declaró al diario *El Heraldo* del 6 febrero de 1986.

En 1929 produce, protagoniza, y dirige, junto con Cliff Wheeler, en Nueva York, *Sombras habaneras*, una de las cintas pioneras del cine "hispano", que, para su desgracia, se malogró al incendiarse el laboratorio

en que se procesaba. A raíz de la expansión del cine sonoro, René Cardona viajó a México con la compañía teatral de Ernesto Vilches, misma que se formó porque muchos actores latinos tuvieron problemas con la pronunciación. Decidió entonces quedarse en el país para probar fortuna en el medio artístico.

Actuó en más de 150 películas mexicanas, como *Jesusita en Chihuahua* (1942), *Cartas marcadas* (1947) y *También de dolor se canta* (1950). Las cintas que más le llenaron de satisfacción fueron: *El peñón de las ánimas* (1942) en la que actuó al lado de Jorge Negrete y María Félix; *Don Juan Tenorio*, *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y *El pequeño Robin Hood*.

Los conocimientos que tenía sobre cine le permitieron incursionar en el medio de manera plena y en 1937 debutó como director, guionista y actor de segunda y tercera con *Alarma, Allá en el Rancho Chico y Don Juan Tenorio;* en 1938 dirige *El cobarde* y *Dos cadetes*; también hace la dirección y guion de otros títulos como *Estrellita, La reina del río y Tierra brava*; en 1939 *Adiós mi chaparrita* y en 1940 además actúa en *Amor de mis amores*. A partir de este momento desarrolla una de las carreras de mayor producción en la cinematografía nacional.

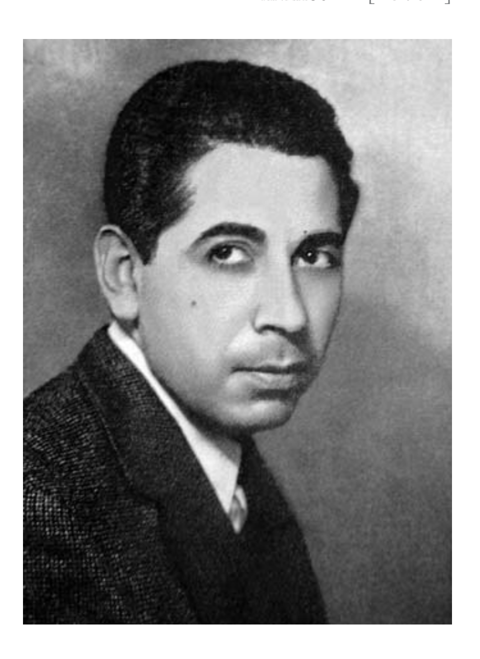
De su trabajo como director Cardona André comentó: “el director tiene que forjar la idea, ayudar a la adaptación, elegir el reparto; es como modelar una escultura, aunque hay veces que el actor no es tan dúctil y esto hace que los resultados no sean satisfactorios para todos”. Por otro lado consideraba que “El argumento es la piedra angular de todo film y sin él no se puede hacer nada [...] las buenas historias mejoran el trabajo de actuación y dirección”. (Anónimo, 6 de febrero de 1986).

Retirado de la dirección cinematográfica, actuó en algunas cintas filmadas por su hijo, René Cardona Zacarías, como *La casa que arde de noche* (1985). Miembro fundador de la Asociación Nacional de Actores, en 1972 la dinastía Cardona participa en *Zindy el niño de los pantanos*,

dirección y actuación de René Cardona padre, producción de René Cardona II, y actuada por René Cardona III.

En una entrevista realizada por Eugenia Meyer, Cardona comentó:

> Cuando a mí me preguntan por qué no hago filmes de Arte, yo pienso que el Arte consiste, precisamente, en rodar una buena cinta. También es un arte poder terminar la película con el dinero que me dan. El cine mexicano, tan horrible, tan criticado, lo hemos hecho pioneros, autodidactas de buena voluntad, sin ayuda alguna, como se aprende casi todo en el cinematógrafo. Este cine nuestro lo hemos levantado con muchos esfuerzos. Ahora, claro, es fácil criticarlo. Empezamos todos a juntar nuestros conocimientos, se fueron rodando los filmes que hoy en día tanto se critican, aunque de ellos ha surgido la actual industria cinematográfica mexicana. No tuvimos escuela donde capacitarnos [...] Fuimos empíricos, hacíamos experimentos y arriesgábamos nuestro dinero. Se carecía de medios, de técnicos, pero no de esfuerzos y entusiasmo [...] El cine es un negocio donde hay que escuchar todas las sugerencias y los consejos: unos los aprovechan, otros no. Desde luego, se precisa discutir y razonar, pues ello redunda en beneficio de la película y también a favor del director, hay que aceptarlo [...] El cine es un entretenimiento, y quien me diga que su función es educar, yo le respondo: ¿qué hacen entonces las universidades, están cerradas? Porque si bien las universidades están para instruir, el cine está para informar entretenimiento (Meyer, 1976: 58-69).



Miguel Contreras Torres
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez

MIGUEL CONTRERAS TORRES | (Hacienda de San Martín, Morelia, Michoacán, 28 de septiembre de 1899 – Ciudad de México, 5 de junio de 1981). Hijo de un hacendado porfirista, lleva a cabo su formación elemental en el Colegio de San Nicolás en la ciudad de Morelia, Michoacán. Se trasladó a la capital del país donde estudió el bachillerato y dejó inconclusa la carrera de abogado. En 1914 se sumó a la lucha armada al lado de Carranza, para el cual filmó cinco o seis cortos documentales. En Morelia fue empresario de los cines París e Hidalgo, y del teatro Ocampo.

Fascinado desde muy joven por el mundo de las imágenes en movimiento, debutó como actor en *El Zarco o Los plateados* (1920), película que él mismo produjo y adaptó a partir de la obra homónima de Ignacio Manuel Altamirano.

Se inició en la realización en 1921 al codirigir con Guillermo "El Indio" Calles la cinta *De raza azteca*; vendría después *El caporal* (1921), su primer largometraje como realizador único. En ese mismo año filmó

una secuela de dicha cinta *El sueño del caporal* (1922), a la que siguieron *El hombre sin patria* (1922), cinta pionera en México acerca del tema de la inmigración ilegal rumbo a los Estados Unidos; *Almas tropicales* (1923), codirigida al alimón con Manuel R. Ojeda; *Aguiluchos mexicanos* (1924), hecha con Gustavo Saénz de Sicilia; *El águila y el nopal* (1929), cinta precursora del cine mexicano con sonido; *Soñadores de gloria* (1930), en la que aparece por primera vez su esposa Medea de Novara, obra que además tiene locaciones en Marruecos y Sevilla, y *Zítari* (1931), su última película silente a la que después le agregó sonido. En 1930 filmó un cortometraje sonoro acerca de la toma de posesión del presidente Pascual Ortiz Rubio, primer candidato del entonces recién fundado Partido Nacional Revolucionario, antecesor del actual PRI.

Fue actor ocasional en el año de 1924 en Hollywood en las cintas *Three Jumps Ahead* (John Ford, 1923) y *Madonna of the streets* (Edwin Carewe, 1924). En el extranjero filma *Ejercito cubano* (1926), *El león de Sierra Morena* (1927), *No matarás* (1935), *La emperatriz loca* (1939) y *El amor a la vida* (1950); su última película fue una coproducción con Guatemala intitulada *El hermano Pedro* (1964).

Algunas de sus películas más importantes fueron *Juárez y Maximiliano* (1933), que se mantuvo por seis semanas en su sala de estreno en la Ciudad de México implantando el primer récord de permanencia de una cinta hecha en el país; *Tribu* (1934), con Medea de Novara, Alfredo del Diestro, Julio Villarreal, Carlos Villatoro, Emilio “El Indio” Fernández y Guillermo “El Indio” Calles, desempeñando los principales roles; *No te engañes corazón* (1936), que marcó el debut en el cine de Mario Moreno “Cantinflas”; *La Golondrina* (1938), sobre el caso de la periodista norteamericana Alma Reed; *El padre Morelos* (1942) y *El rayo del Sur* (1943), díptico en homenaje a la lucha de José María Morelos y Pavón, obra que se estrenó en el Palacio de las Bellas Artes; *Bamba* (1948), en la que debutó la actriz Silvia Pinal, y *La vida inútil de Pito Pérez* (1943), con Manuel Medel, considerada como su mejor película, versión de la novela

de José Rubén Romero. Filmó alrededor de 50 películas, 14 silentes y 36 sonoras, muchas de estas últimas, fueron sonados éxitos de taquilla.

Artista versátil, escribió varios libros entre los que se pueden apuntar *Hernán Cortés rumbo a Tenochtitlán*, *Leonardo y Mona Lisa*, *Nace un bandolero* y *Pueblo en armas*; esta última más tarde la llevó a la pantalla en 1958, con el mismo título. En 1960 publicó el famoso texto *El libro negro del cine mexicano*, con el que según él culminó su enconada lucha contra el monopolio encabezado por el exhibidor estadounidense William Jenkins.

A pesar de ser tan conocido durante sus mejores años como productor y director, a mediados de 1981 salió a la luz el siguiente artículo, "El pasado 5 de junio, víctima de un paro cardiaco, falleció en esta capital Miguel Contreras Torres, uno de los pioneros más significativos del cine nacional. Contrariamente a lo que debía suponerse, la muerte de este cineasta no fue objeto de planas periodísticas ni de relevantes homenajes póstumos. Sólo algunas notas breves aparecidas en diversas publicaciones de la ciudad dieron fe del mortuorio acontecimiento [...]" (Vega, 1981).

A propósito de lo que hasta entonces era su trayectoria como productor y realizador, en agosto de 1932 Contreras Torres declaró a la revista *Cine Gráfico*:

> [...] lo que dan las películas, se les queda a los distribuidores y exhibidores [...]. Y es muy triste que el producto de nuestro trabajo y esfuerzo sea para otros. Yo empecé a trabajar en el cine, únicamente con miras de artista, sin preocuparme lo más mínimo por la parte mercantil; pero llegó un día en que me convencí de que sin dinero no habría películas, y ahora no estoy dispuesto a seguir trabajando para otros. Seré mi propio distribuidor y las películas se estrenarán por mi cuenta en un teatro alquilado por mí, con música que probablemente haga el maestro [Manuel M.] Ponce [...]. (Anónimo, agosto de 1932).



Raúl de Anda Gutiérrez
Fuente: CIEC.

RAÚL DE ANDA GUTIÉRREZ | (Ciudad de México, 1 de julio de 1908 – 2 de febrero de 1997). De pequeño vivió en la popular colonia Peralvillo, lugar en el cual su padre se dedicó a la compra y venta de ganado, principalmente de mulas y caballos, motivo por el cual era considerado un "charro auténtico", actividad que heredó a sus hijos. Mientras aprende todo lo relacionado con los caballos y se apasiona por el cine, De Anda lleva a cabo sus estudios elementales; terminados éstos, se traslada a Agua Prieta, Sonora, e ingresa a trabajar en una agencia aduanal; después viaja a Tampico, Tamaulipas, donde colabora en una bodega de la Compañía Petrolera El Águila, lugar donde existía una gran afición por la monta de caballos. Sus familiares se trasladan a vivir a dicha ciudad, pero después de morir su hermano Rodolfo de paludismo, deciden reubicarse de nuevo en la capital del país, en donde Raúl instala un mesón, en la calle de Matamoros.

Sin embargo, sus afanes de aventura lo llevan a Estados Unidos y, dedicado al comercio de mercancías, llega a Hollywood; en la llamada

"Meca del cine" desempeña diversos oficios y logra trabajar como extra (en papeles de indio piel roja) para películas producidas en los Estudios Universal. A los diecisiete años se hace charro profesional y viaja durante tres años con su espectáculo de rodeo americano y jaripeo mexicano por la República Mexicana y los Estados Unidos.

En 1930, después de dejar la charrería, regresa a Los Ángeles, donde tuvo la oportunidad de conocer algunos compatriotas que tenían interés en el cine como los hermanos Rodríguez Ruelas, Carlos L. Cabello y el cubano Ramón Peón.

Retorna de nuevo a nuestro país, pone un negocio de ganado mular y, de visita en la hacienda de Tetlapayac, ubicada cerca de Apam, Hidalgo, hace una pequeña aparición en algunos de los materiales documentales filmados por Sergei M. Eisenstein, quien se encontraba en aquel sitio para realizar el episodio *Maguey* de *¡Que viva México!* Al poco tiempo logra participar como actor secundario en *Santa* (Antonio Moreno, 1931).

Decide incursionar en la incipiente industria cinematográfica y de 1932 a 1935 participa como actor extra en las películas *Águilas frente al sol* (Antonio Moreno, 1932), *Mano a mano* (Arcady Boytler, 1932), *El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933), *La isla maldita* (Boris Maicon, 1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935), donde sobresalió al hacer a la perfección una escena memorable consistente en arrebatarle al enemigo la ametralladora que estaba diezmando a las huestes villistas. Este papel lo lleva a participar en calidad de estrella en *El tesoro de Pancho Villa* (Arcady Boytler, 1935), en la cual aparece vestido de charro negro.

En torno a esa misma época actúa en *El Rayo de Sinaloa* (Julián S. González y Ramón Peón, 1935), de la cual también escribe el argumento a más de participar como coproductor, lo que una vez más demuestra su interés por los héroes campiranos. Participa nuevamente como actor en *Juan pistolas* (Robert Curwood, 1935), donde prefigura con mayor

precisión a los personajes mítico-vernáculos de sus futuras películas. Al mismo tiempo trabaja brevemente como actor de teatro en compañías ambulantes.

En 1936 aparece como villano en la cinta *El impostor* (David Kirkland); antes del final de ese año se casa con Otilia Serrano, con la que tendrá cinco hijos varones (Agustín, Raúl, Rodolfo, Antonio y Gilberto), los cuales se irán incorporando poco a poco en los negocios de su padre.

Su debut formal en la producción ocurrió en 1937; para ello vendió su establo y fundó la compañía Producciones Raúl de Anda, S.A., que financia la película *Almas rebeldes*, dirigida por Alejandro Galindo y en la que se reserva uno de los papeles principales. A principios de 1938 participó en calidad de villano en *La virgen de la sierra* (Guillermo "El Indio" Calles); le siguieron *La valentina* y *A lo macho*, ambas de Martín de Lucenay. Al poco tiempo organiza todo para producir una cinta basada en un argumento suyo, que al final también dirige: *La tierra del mariachi*, su primer homenaje explícito a Jalisco, cuna de sus ancestros. Poco después, el actor Pedro Armendáriz le presenta a Marcus Goodrich, guionista y escritor estadounidense, el cual comienza a impartir clases informales de guión cinematográfico a un pequeño grupo conformado por De Anda, Emilio "El Indio" Fernández, Carlos López Moctezuma, Lorenzo Barcelata, Jorge Negrete, Domingo Soler y varios más. Como resultado de dichas reuniones surge la siguiente cinta escrita, producida y dirigida por De Anda: *Con los Dorados de Villa* (1939).

Gracias a la experiencia adquirida al lado de Goodrich, De Anda continuó su carrera con *El charro negro* (1940), de la cual fue autor completo, ya que la escribió, produjo, dirigió, actuó y editó. En esa cinta, impone de manera definitiva el estereotipo del héroe que lucha por imponer el bien y hacer justicia en el campo mexicano. En la década de los cuarenta la productora de Raúl de Anda se convierte en una de las más importantes del país; algunas de las cintas que dirige y produce son *La*

vuelta del charro negro, Del rancho a la capital, La venganza del charro negro, todas de (1941); *Amanecer ranchero* (1942), *Guadalajara, pues* (1945), *Sucedió en Jalisco o Los cristeros* (1946), *El último chinaco* (1947), *Una mujer decente* (1950), *La gaviota* (1954), *El pozo* (1964), galardonada en el festival de San Francisco, California, etcétera. En 1956 funda Radeant Films, empresa en la que se irán incorporando sus hijos.

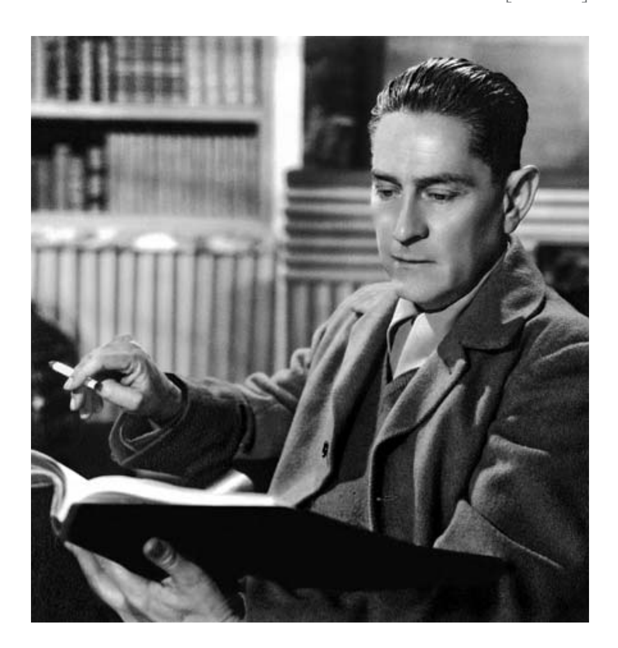
Fue responsable como productor de algunas de las películas más importantes de la cinematografía mexicana del siglo XX, entre ellas, *Campeón sin corona* (Alejandro Galindo, 1945), *Río Escondido* (Emilio "El Indio" Fernández, 1947), *El gallo giro* (Alberto Gout, 1948) y *El suavecito* (Fernando Méndez, 1950). En 1944 presidió la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas; así mismo, participó en mayo de 1943 en la fundación de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, por lo que agrega a su participación cinematográfica la de representante patronal.

En 1939 Raúl de Anda consideraba que:

> [Todavía] no hay compañías lo suficientemente grandes y fuertes para sostener la demanda de películas nacionales. [...]. [Hay] que hacer películas que sin que sean de mucho costo sí sean lo suficientemente decorosas para ser presentadas en cualquier parte del mundo. [...] Los principales problemas que afectan a la industria cinematográfica son la falta de estudios y laboratorios lo suficientemente bien equipados para dar cumplimiento a las demandas de producción. Para solucionar estos problemas es necesario que el gobierno se avoque el estudio detenido de cada uno de los casos y a aquellas empresas que han hecho verdaderos esfuerzos por colocar la industria a un nivel decoroso, se les refaccione con objeto de no tener que recurrir a compradores del exterior que se aprovechan de estas circunstancias (Pulido, 1939: 124).

Y en una entrevista para la serie *Cuadernos de la Cineteca Nacional,* el cineasta resumió así su trayectoria:

Pero había mucha inquietud de mi parte, puesto que yo veía que el campo del cine era demasiado amplio y muy poca gente la que se preocupaba por él. […] Me empujó hacerme productor, el deseo de hacer las cosas para el gusto de las gentes sencillas. […] Yo era un productor que tenía seis películas anuales: hacía yo una cada dos meses. […] El productor tiene la necesidad o, mejor dicho, la obligación –si quiere serlo– de saber de producción, de actuación, de sonido, de distribución, de todo; debe conocer los elementos que tiene para suplirlos, llegado el caso. […]. El productor [es] un coordinador: lo mismo lima asperezas entre el autor de la obra, el adaptador cinematográfico, el director y el personal artístico y técnico, que proporciona el capital para elaborar la película; esa es la realidad, el productor es un coordinador de intereses […] que mi labor de productor, en el transcurso de este negocio, ha sido creativa; no enfoqué mis baterías siempre a un solo tipo de producto, sino que traté de diversificar los temas. […]. En suma creo haber hecho cosas constructivas dentro de la industria, por lo cual me siento tranquilo y satisfecho de mi obra. […]. Como productor, fundador de la industria, me considero tan capacitado como cualquiera de los que trabajan actualmente; estoy en el cine y seguiré en el cine (Meyer, 1976a: 63-63).



Fernando de Fuentes Carrau
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.

FERNANDO DE FUENTES CARRAU | (Veracruz, Veracruz, 13 de diciembre de 1894 – Ciudad de México, 4 de julio de 1958). Estudió Ingeniería en varios colegios estadounidenses y Filosofía y Letras en la Universidad de Tulane, Nueva Orleáns. En 1914 participó en el movimiento constitucionalista, encabezado por Venustiano Carranza. Fue Secretario particular de Luis Cabrera cuando éste redactó la Ley Agraria del 6 de enero de 1915. Colaboró con el contador general de la nación. Estuvo en Estados Unidos con Roberto Pesqueira, durante la negociación de asuntos comerciales y diplomáticos de los carrancistas (Secretaría de Gobernación, 1992).

Interesado en la literatura, la pintura y la música, ganó en 1917 un certamen de poesía convocado por los diarios *Excélsior* y *El Universal Ilustrado*. Contrajo matrimonio en 1919, en San Antonio, Texas con Magdalena Reyes Morán; se trasladó a Washington y trabajó para la embajada de México. De regreso a la capital del país, colabora esporádicamente como periodista.

Inició su carrera cinematográfica cuando entró a trabajar a la cadena de salas populares Circuito Máximo como exhibidor; después fue gerente del cine Olimpia. Tuvo el acierto de utilizar el subtitulaje en las películas sonoras hechas en Hollywood. En 1931 se involucra en los terrenos de la creación fílmica a través de la Compañía Nacional Productora de Películas, para la que fungió como segundo asistente del director Antonio Moreno en la realización de *Santa*. En 1932 hizo la dirección del diálogo y participó en la adaptación de *Una vida por otra*, del cineasta húngaro emigrado de Hollywood John H. Auer; también fue asistente de Arcady Boytler en su debut en la cinta *Mano a mano*, y por último escribió y dirigió su primer largometraje: *El anónimo*.

De una forma distinta a las convenciones establecidas para abordar el tema de la Revolución mexicana, realizó una trilogía que fue considerada por la crítica entre las mejores películas hechas en el país durante los inicios de la industria. Sobre este tema, Eduardo de la Vega Alfaro afirma que:

> Fernando de Fuentes mantiene frente al tema de la Revolución una actitud distanciada [...] Paradójicamente eso da valor dialéctico a películas como *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), referidas indirecta o directamente a la Revolución; la segunda y la tercera son auténticos clásicos del cine mexicano en su etapa preindustrial (investigaciones recientes han constatado que *¡Vámonos con Pancho Villa!* fue mutilada por la censura oficial). [Además] De Fuentes marca con varias películas los inicios de algunos géneros característicos del primer cine sonoro mexicano: el melodrama costumbrista (*La calandria*, 1933); la cinta de aventuras históricas (*El tigre de Yautepec*, 1933); la película de capa y espada (*Cruz Diablo*, 1934); el cine de horror (*El fantasma del convento*, 1934), o el melodrama familiar (*La familia Dressel*, 1935) [...]. Es uno de los primeros en intentar el cine en colores (*Así se quiere en Jalisco*, 1942), y en

explorar las posibilidades de la coproducción (*Jalisco canta en Sevilla,* 1948) (Vega, 1988).

Como parte de su trayectoria como realizador, De Fuentes realizó los cortos *Desfile deportivo* y *Petróleo,* ambas en 1936. Ese mismo año realiza la inaugural comedia ranchera de gran resonancia internacional, *Allá en el Rancho Grande*, película que inicia la etapa industrial del cine mexicano. Fue la primera que se exhibió con subtítulos en inglés y abrió los mercados latinoamericanos; asimismo con ella obtuvo México su primer premio en el Festival de Venecia al obtener Gabriel Figueroa la distinción al mejor fotógrafo.

En 1935 Fernando de Fuentes se inició como productor con la película *La familia Dressel,* y durante los años de 1938 a 1940 produjo todas las películas por él mismo realizadas; en 1948 crea Producciones Dyana, y al año siguiente aparece su hijo Fernando de Fuentes Jr., como gerente de producción de la firma, que en 1950 cambia de nombre por el de Diana Films. Como se puede observar De Fuentes fue productor, escritor, guionista, editor y director de cine. En 1942 se formó la firma Grovas, S.A. de C.V., Compañía Productora y Distribuidora de Películas Nacionales constituida con un capital de un millón de pesos, con Jesús Grovas como gerente general y los siete más importantes productores de la época: Juan Bustillo Oro, Miguel Contreras Torres, Fernando de Fuentes, Mauricio de la Serna, Vicente Saisó Piquer, Miguel Zacarías y Raphael J. Sevilla.

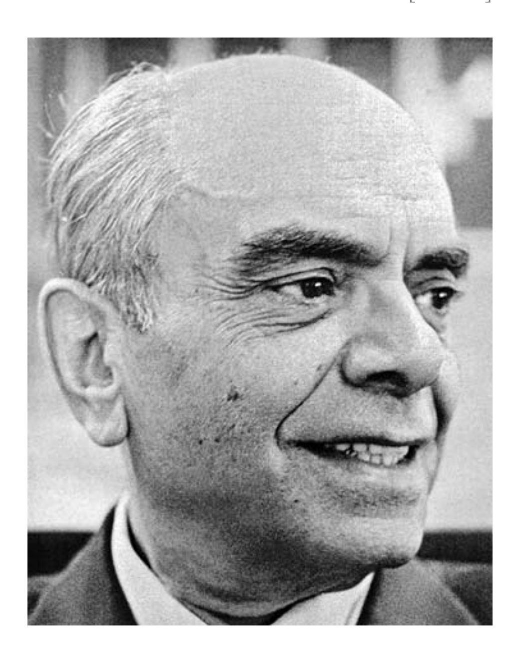
En una entrevista realizada en 1934, Fernando de Fuentes consideraba que el cine nacional

> ya se ha consolidado definitivamente como una industria mexicana y con un poco de ayuda por parte del gobierno y confianza del capital, en muy poco tiempo puede convertirse en una de las más importantes industrias de exportación de nuestro país. Con varios miles de teatros en

> los países de habla española, ansiosos de exhibir películas en nuestro propio idioma, no puede ser de otra forma. [...].

Asimismo, los factores que consideraba primordiales para producir buenas películas eran:

> En primer lugar, la capacidad de los elementos técnicos y artísticos y el buen tino de los productores para elegirlos; y en segundo lugar, aunque casi tan importante como el primero, el factor dinero. Con los limitadísimos recursos con que se han hecho hasta hoy las producciones nacionales, no puede esperarse la perfección técnica a que nos tienen acostumbrados los productores norteamericanos. Hacemos las películas en dos o tres semanas para ahorrar gastos de producción, y para economizar celuloide y gastos, dejamos pasar muchas escenas de las que no estamos completamente satisfechos. Las películas ganarán en perfección, en proporción al tiempo y capital que se invierta en ellas (Escalante, 1934).



Salvador Elizondo Pani
Fuente: CIEC.

SALVADOR ELIZONDO PANI | (Ciudad de México, 18 de julio de 1903 – 3 de diciembre de 1976). Cursó sus primeros estudios en la capital del país y la carrera de Economía en las universidades de Columbia, Estados Unidos; en la Sorbona de París, Francia, y en el Kaiser Wilhelm Institut de Berlín, Alemania. Productor de cine y guionista. A instancias de su tío Alberto J. Pani, entonces Secretario de Hacienda, ingresó al servicio diplomático en noviembre de 1921 con la categoría de canciller de primera y se retiró con la de vicecónsul en febrero de 1930. Estuvo asignado en Boston, Nueva York y Washington, en los Estados Unidos; Hamburgo, Alemania y Milán, Italia (Estrada, 1921).

A su regreso a México, Elizondo trabajó en el Banco de Crédito Agrícola y conoció al actor Francisco Zárraga, a quien acompañó a las grabaciones de películas, las cuales atrajeron sobremanera su atención y lo motivaron a fundar la Productora Elsa, con la que produce su primera película: *Hoy comienza la vida* (Alex Phillips/codir. Juan José Segura,

1935), con guión de los realizadores basado en un argumento de Francisco Zárraga. (Anónimo, 10 de febrero de 1945).

Entre 1935 y 1959 produjo películas a través de numerosas firmas, tales como: Elsa, Clasa Films (1941-1945); Clasa Films-Mundiales (1946-1952); Reforma Films; Diana Films; y Cinematográfica Filmex (1953-1959). Alfonso Patiño, José Luis Celis, Mauricio de la Serna, Gabriel Alarcón, Óscar Dacingers y Jaime A. Menasce, entre otros, lo acompañaron en algunas de sus aventuras como productor, aunque en la mayoría de sus películas sólo se menciona a Elizondo como responsable de la producción.

En las más de 40 películas que financió, se rodeó de los directores y escritores más prestigiados de la época. Dentro de las cintas que produjo destacan: *Calabacitas tiernas* (Gilberto Martínez Solares, 1948), *Salón México* (Emilio "El Indio" Fernández, 1948), *Pata de palo* (Emilio Gómez Muriel, 1950) y *María la voz* (Julio Bracho, 1954). Él mismo fue coautor de los guiones de varias de sus películas: *Rosenda* (1948), *San Felipe de Jesús o El divino conquistador* (1949), *La dama del alba* (1949) y *Sentencia* (1949).

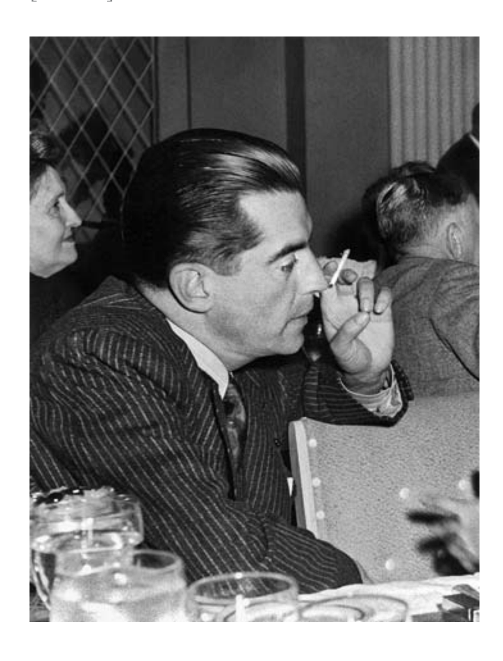
Sobre su trabajo como productor, en 1945 respondió a un cuestionario de la publicación *Cine Mexicano*, donde expuso el programa de Clasa Films, compañía que en ese entonces se encontraba en su etapa de apogeo:

> –Sería tan amable de decirnos ¿qué pensamiento anima la producción de Clasa en 1945?
> –Superar la producción de 1944 y de los años anteriores.
> –¿Si ya se han elegido argumentos infórmenos cuáles son?
> –*El monje blanco*, que ya está en filmación, *La mujer que yo alquilé, La pajarera, La cosecha, La mujer marcada, Los charros contrabandistas* y *Gauchos en Jalisco.*
> –¿Qué directores de su casa dirigirán esas películas?
> –Los señores Julio Bracho, Gilberto Martínez Solares, Emilio Gómez Muriel, Miguel Morayta y Antonio Momplet.

–¿Podría usted decirnos quienes intervienen en la elección de argumentos?
–Esta compañía cuenta con un Comité Técnico que se encarga de la selección de los argumentos y el cual está integrado por el suscrito, como Gerente General, y los señores Enrique Sarro, Francisco A. de Icaza, José Luis Bueno, Gilberto Martínez Solares y Emilio Gómez Muriel.
–¿Cree usted que las películas deben ser artísticas o no?
–Teniendo en cuenta que el cine es un arte, todas las películas deben tender a ser artísticas.
–¿Cree usted que las películas artísticas son taquilleras?
–Las esencialmente artísticas no lo son. (Anónimo, 10 de febrero de 1945: 17).

En otra entrevista, Salvador Elizondo comentó que al fundar la productora Elsa, con la que hizo la mencionada cinta *Hoy comienza la vida* fracasó rotundamente y se dio cuenta de que se debía a que:

> Una cinta debía terminarse en cuatro semanas, no obstante generalmente se iban cinco, cuando no resultaba una tragedia y se llegaba a seis, siete u ocho semanas. […] Yo señalaba quién dirigía la película; luego en combinación y de acuerdo con el director, escogíamos el elenco. La autoridad máxima era el productor, aunque una vez empezado el rodaje quedaba casi anulado. […] En un comienzo, contábamos con productores y directores como: Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Miguel Zacarías y Vicente Saisó Piquer. […]. Fui gerente de Clasa, hasta 1952 (Meyer, 1986: 81-85).



Agustín J. Fink
Fuente: CIEC.

AGUSTÍN J. FINK | (Celaya, Guanajuato, 7 de julio de 1910 – Ciudad de México, 1 de mayo de 1944). Fue productor y argumentista. Cursó sus estudios de bachillerato y de contabilidad en la Escuela Bancaria ubicada en la capital del país. Estuvo viviendo a partir de 1933 en Los Ángeles, California, donde se inició en la industria cinematográfica. De regresó a México en 1939 participó como productor de la cinta *La canción del milagro* (Rolando Aguilar). En 1941 asumió la gerencia de la productora Films Mundiales, participando como productor asociado, durante tres años. El tiempo que ocupó la gerencia de Films Mundiales, se destacó por haber realizado una intensa campaña en pro del mejoramiento artístico y técnico de la industria cinematografía mexicana (De Orellana, 1988: 51).

Fink reunió grandes figuras de la literatura nacional en torno a la industria cinematográfica como lo fueron Xavier Villaurrutia, Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Celestino Gorostiza, Salvador Novo y Neftalí Beltrán, entre otros; los cuales colaboraron con directores de la talla de Emilio "El Indio" Fernández, Julio Bracho, "Chano" Urueta y Fernando de Fuentes.

Quienes conocieron a Fink suelen referirse a él como un hombre tenaz, emprendedor e inteligente; promovió las carreras de los directores Emilio "El Indio" Fernández y Julio Bracho hasta hacerlos ver como dos de las revelaciones de la época en el terreno de la dirección; además, fue quien incorporó al cine nacional a la actriz mexicana Dolores del Río. Durante los años treinta fue agente del tenor mexicano José Mojica, quien hizo la mayor parte de su carrera como galán, para el cine "hispano", en la compañía Fox en Hollywood. Mojica protagonizó sólo dos películas mexicanas: *El capitán aventurero* (Arcady Boytler, 1938) y *La canción del milagro* (Rolando Aguilar, 1939) con la cual Fink se inició como productor con su firma Promex, S.A.

En ese mismo año de 1939 un grupo de capitalistas franceses residentes en México y accionistas de los almacenes El Palacio de Hierro fundan la firma cinematográfica Films Mundiales y ponen al frente de ésta a Fink, asociado con los hermanos Felipe y Diane Souberville (ella, esposa del escenógrafo catalán Manuel Fontanals). El grupo de capitalistas franceses impulsores de Films Mundiales estaba formado entre otros por: Hipólito Signoret (quien ya había participado en la producción de *¡Vámonos con Pancho Villa!*), Julio Lacaud y Carlos Trouyet. La primera película de Films Mundiales que Agustín J. Fink produjo fue *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (Julio Bracho, 1941).

Durante su labor dentro de la gerencia de Films Mundiales se produjeron cintas de gran éxito como: la ya mencionada *¡Ay, qué tiempos, señor Don Simón!* (Julio Bracho, 1941); *La gallina clueca* (Fernando de Fuentes, 1941); *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942); *Historia de un gran amor* (Julio Bracho, 1942); *Flor Silvestre* (Emilio "El Indio" Fernández, 1943); *María Candelaria* (Emilio "El Indio" Fernández, 1943) y *La corte de faraón* (Julio Bracho, 1943).

En 1943 escribió junto con David T. Bamberg –mejor conocido como "Fu Manchú", el famoso ilusionista de la época–, el argumento de la cinta *El espectro de la novia*, producida por Films Mundiales y protagonizada por el mismo "Fu Manchú". Al año siguiente, Fink murió de forma repentina a la edad de 43 años. Por la calidad de su trayectoria es considerado como uno de los mejores y más significativos productores en la historia del cine mexicano.



Carlos Martínez Amador
Fuente: CIEC.

CARLOS MARTÍNEZ AMADOR | (San Luis Potosí, 31 de agosto de 1920 – Ciudad de México, 6 de octubre de 2000). En el medio artístico se le conoció como Carlos Amador. Fue mensajero hasta llegar a la edad de 15 años a locutor y animador en la XEQ y la XEW. Con el apoyo de Mauricio de la Serna prosigue su carrera en el teatro Alameda, donde conoce a la que sería su primera esposa, la actriz Marga López. En Buenos Aires, Argentina, trabajó como locutor en la radio Belgrano. Retornó a México y mientras continuaba su carrera en la XEW amplió su campo de trabajo en los cines Olimpia y Bucareli, presentando a las figuras del momento.

Participó como actor en papeles secundarios para filmes como *Aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (Carlos Véjar Jr., 1942); *Hotel de verano* (René Cardona, 1943) y *Adulterio* (José Díaz Morales, 1943). Previo a ello se había iniciado como escritor de cine al redactar el argumento de la comedia infantil *Allá en el Rancho Chico* (René Cardona, 1937), del que derivaría su interés por hacer cine infantil, para de ahí comenzar su

faceta de productor con *La canción del huérfano* (Manuel R. Ojeda, 1939), melodrama que tuvo buen éxito en las salas de provincia y que también marcó el inicio de la empresa Producciones Amador.

En 1951 funda con sus hermanos Luis y Rafael lo que sería uno de sus negocios más fructíferos: la revista *Tele-Guía*. Hacia finales de los años cincuenta combina su trabajo en la dirección y producción de programas de televisión como *Max Factor, las estrellas y usted*, *Reina por un día* y la serie animada *El mago de los sueños*. Con Televisa y "Cantinflas" produjo *Cantinflas Show*, nueva serie de dibujos animados.

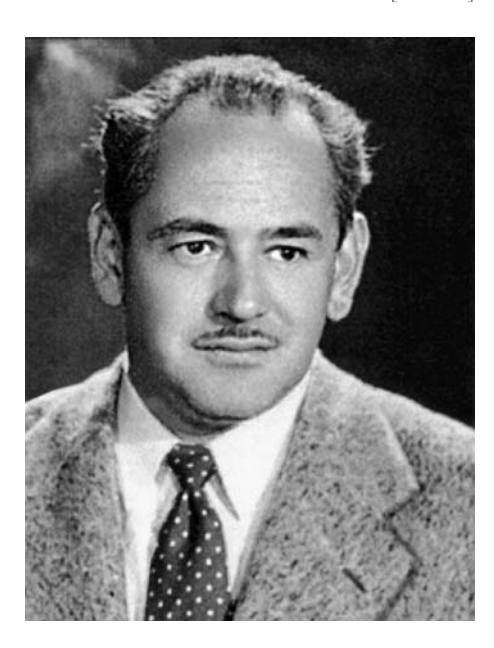
En 1956 produjo un documental sobre la vida del Arzobispo Luis María Martínez dirigido por Rafael E. Portas, al que siguieron: *La edad de la inocencia* (Tito Davison, 1962); *Cri cri, el grillito cantor* (Tito Davison, 1963), inspirada en la vida de Gabilondo Soler, famoso compositor de canciones infantiles; *Buenas noches año nuevo* (Julián Soler, 1964), *Casa de mujeres* (Julián Soler, 1966), *Báñame mi amor* (Emilio Gómez Muriel, 1966), la mayoría de ellos de sonado éxito taquillero. Como responsable del consorcio fílmico Grupo Casa (Carlos Amador, Sociedad Anónima), al que se incorporaron sus hijos Manuel, Carlos, Rafael y Caridad, produjo los filmes *¿Gavilán o paloma?* (Alfredo Gurrola, 1984), *Sabor a mí* (René Cardona Jr., 1987), *Mentiras* (Abel Salazar y Alberto Mariscal, 1986) y *Pero sigo siendo el rey* (René Cardona Jr., 1988), todos basados en las respectivas biografías de afamados músicos y cantantes como José-José, Álvaro Carrillo, Lupita D'Alessio y José Alfredo Jiménez. (Anónimo, 19 de noviembre de 1990).

Amador consideraba que un producto de consumo popular como el cine, para que pudiera ser rentable tenía que contar con canales de distribución, por ello rescató los cines Real Cinema, Arcadia, el Palacio Chino, Brasil, Copacabana y Cinema Villa Olímpica. Llegó a ser propietario de 17 salas, la mayoría de ellas ubicadas en el Distrito Federal. En el centro comercial Perisur fue de los primeros en construir un complejo de varias salas con los que además impulsó el uso de nuevas tecnolo-

gías para la exhibición (sistemas de sonido y proyección, la tercera dimensión, confort y servicios) (cf. Anónimo, 7 de octubre de 2000: 30).

Siempre se mostró satisfecho de sus producciones fílmicas y decía que: "así como se planifica la producción de automóviles, de acuerdo con las posibilidades de consumo del mercado, igual debemos hacerlo en el cine, es decir, en base al número de cines y a las 52 semanas con las que cuenta el año"; además pensaba que era necesario convencerse de que nunca podremos competir con las producciones estadounidenses, la mayoría con presupuestos altísimos. Consideraba que sus películas eran sencillas y a través de las cuales "he tratado de exaltar las virtudes de conocidos personajes nuestros. Hemos abordado problemáticas muy nuestras, y en general hemos tratado de incursionar en temas a fines a nuestro México, [...] nuestras películas son realizadas pensando siempre en la familia mexicana, en que se puedan reunir y gozar del entretenimiento fílmico sanamente". (Anónimo, 25 de abril de 1988a).

A finales de 1992 dirigió la Asociación Nacional de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas y en tres ocasiones fue presidente de la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión, donde creó la sede permanente para los cineastas.



Mario Gilberto Martínez Solares
Fuente: CIEC

MARIO GILBERTO MARTÍNEZ SOLARES | (Ciudad de México, 19 de enero de 1906 – 18 de enero de 1997). Ingresó a la Escuela Primaria Fray Bartolomé de las Casas, donde fue compañero de Gabriel Figueroa y Alejandro Galindo, con quienes mantuvo toda su vida una relación estrecha, amistosa y profesional. Entre 1919 y 1924 siguió sus estudios de secundaria y preparatoria en el Colegio de San Ildefonso, donde tuvo por compañeros a Miguel Alemán, Renato Leduc, Salvador Novo, Rubén Salazar Mallén y Xavier Villaurrutia.

Después, inició la carrera de Leyes que tuvo que interrumpir debido a un diagnóstico médico equivocado sobre el estado de su corazón, por lo cual, se trasladó a Los Ángeles, California, para someterse a tratamiento.

A su regreso a la Ciudad de México en 1929, estableció un estudio fotográfico en sociedad con Gabriel Figueroa y su hermano Raúl Martínez Solares; el establecimiento estaba ubicado en la avenida de los Hombres Ilustres, hoy avenida Hidalgo, el cual no tuvo buenos resultados

por la inexperiencia de él y sus socios. Tiempo después pusieron otro ubicado en avenida Madero, que logró gran éxito.

La atracción al cine lo llevó a Hollywood, donde instaló un estudio y tuvo la oportunidad de fotografiar a grandes actores de la época. También llegó a participar como extra en algunas cintas de las que eran estrellas Greta Garbo, Robert Montgomery, Wallace Berry, Dolores del Río, Gary Cooper, Lupe Vélez, etcétera. En esas cintas figuraban, también de extras, René Cardona, Emilio "El Indio" Fernández, "Chano" Urueta y otros más. Ahí conoció también al fotógrafo Alex Phillips y al director Antonio Moreno. Gracias a ello, regresó a México y fue llamado para fungir como fotógrafo de fijas en el rodaje de *Santa*, dirigida por Moreno y fotografiada por Phillips. (Anónimo, julio de 1988: 13).

Casado con Diana Cantú Garza, hija del artista Federico Cantú, vivió en París por algún tiempo; ahí se aficionó a la comedia cinematográfica francesa, lo que sería de gran importancia para el cultivo de ese género dentro del cine mexicano. De vuelta a México, en 1935 comienza su trabajo en la fotografía al lado de su hermano Raúl; ambos comparten el crédito de películas como *Rosario*, (Miguel Zacarías, 1935), *Madres del mundo* (Rolando Aguilar, 1936) y *Así es la mujer* (José Bohr, 1936). Fue fotógrafo además de *¡Esos hombres!* (Rolando Aguilar, 1936), *Adiós Nicanor* (Rafael E. Portas, 1937), *Abnegación* (Rafael E. Portas, 1937), *Guadalupe la Chinaca* (Raphael J. Sevilla, 1937), *México lindo* (Ramón Pereda, 1938) y *Un domingo en la tarde* (Rafael E. Portas, 1938). Participó en la adaptación de *Hambre* (Fernando A. Palacios, 1938). Ese mismo año Rolando Aguilar le ofrece la dirección de la película *El señor Alcalde*, que asume con agrado logrando un buen retrato del sistema político mexicano a escala provinciana.

En una entrevista realizada en 1988 por Juan Jiménez Patiño, Martínez Solares recordó que cuando se inició en el cine:

> El ambiente de esta época era totalmente idealista. [...] Había realmente una ambición de superación [...]. Existía el deseo de trabajar, haciendo

> muchos sacrificios, sin importar horarios [...]. Los trabajos en el cine eran esporádicos. Todos tratábamos de informarnos sobre lo que estaban haciendo los demás y comentábamos nuestros proyectos e ideas en el café Regis que se convirtió en el centro de reunión de quienes trabajábamos en el cine. [...] No era extraño que por ahí aparecieran a cualquier hora Gabriel Figueroa, Arturo de Córdova, "Chano" Urueta, Gabriel Soria, los hermanos Soler, Esther Fernández, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Gloria Marín y Alfonso Sánchez Tello, entre otros (Jiménez, 1988: 17).

Para la serie *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, tomo 4, Martínez Solares declaró lo siguiente:

> Trabajábamos con verdadera pasión porque, aparte de ser un oficio, un arte nuevo –como se quiera llamar– es una profesión de mucho atractivo, de gran creación; cada cosa es una aventura novedosa, en ocasiones un reto. [...]. En el cine no hay necesidad de pedir a nadie enseñanza; si se trabaja dentro de la unidad de un grupo –de rodaje, digamos– pues los señores no pueden ocultar cómo trabajan. [...]. Así las cosas se aprendían de una manera práctica, haciéndolas al lado de alguien con un poco más de noción. En realidad es fácil aprender, lo difícil es superarse, poner algo a esa técnica, llamémosla artística, que sea original. [...] (Meyer, 1976b: 37).

Martínez Solares ha sido considerado uno de los productores y realizadores más prolíficos del cine nacional ya que dirigió alrededor de 160 películas, y escribió a lo largo de su carrera cerca de 130 guiones. De su oficio como director destacan sus excelentes cintas de añoranza porfiriana *Yo bailé con don Porfirio* (1942) y *El globo de Cantolla* (1943), pero sobre todo sus grandes comedias en las que dirigió a Germán Valdés "Tin Tan": de *Calabacitas tiernas* (1948) a *El violetero* (1960), pasando por *El rey del barrio* (1949), *El revoltoso* (1951), *El ceniciento* (1951), *Me traes de un ala* (1952), *El vizconde de Montecristo* (1954), *Lo que le pasó a Sansón* (1955) y varias más.



Juan Orol García
Fuente: CIEC.

JUAN OROL GARCÍA | (Lalín, Pontevedra, Galicia, España, 4 de agosto de 1893 – Ciudad de México, 26 de mayo de 1988). Efectuó sus primeros estudios en su pueblo natal y los prosiguió en La Habana, Cuba, donde emigró siendo pequeño. Fue mecánico, corredor de autos, pitcher de béisbol, actor teatral y periodista. Al cabo de múltiples viajes se estableció en México a la edad de veinte años y con el nombre de "Esparterito" inició otra de tantas actividades, la de torero, que le permitió conocer parte de Sudamérica.

Orol combinó sus participaciones en el ruedo con una nueva labor: ingresó a la policía secreta y durante su estancia fue testigo, entre otros hechos, del fusilamiento del padre Agustín Pro durante la persecución religiosa.

En 1930 ingresó a la radiodifusora patrocinada por el Partido Nacional Revolucionario, la XEO Radio Nacional, como publicista y director artístico. Esta labor le dio la oportunidad de relacionarse con gente del medio artístico, lo que le permitió más tarde incursionar en la industria fílmica.

Aventurero y auténtico *Self-made man*, Orol se incorpora a la incipiente industria invirtiendo en ella las ganancias de una venta de terrenos, funda la empresa Aspa Films de México y más adelante la España Sono Films, Producciones Juan Orol y Caribe Films.

Conoció a Quirico Michelena y le compró el argumento de *Sagrario* (Ramón Peón, 1933), cinta que inició rodaje el 21 de julio de 1933. En 1935 filmó su ópera prima, *Madre querida*, película que lo hace famoso y lo consolida en el mundo fílmico mexicano. Se inicia entonces de manera formal una de las más singulares carreras cinematográficas.

Fue asimismo un "hombre orquesta" en las películas que realizaba, ya que en la mayoría de ellas participó en más de dos o tres de las actividades principales de una realización: director, productor, gerente de producción, guionista, actor, hecho que lo convertirá en digno ejemplo para algunos otros. La mayoría de sus películas situadas en el periodo de 1933 a 1938 fueron filmadas en los Estudios México Films de Jorge Stahl. También llegó a filmar en otros países como Cuba, Puerto Rico, Estados Unidos y España.

Se le considera creador de distintos géneros o temas en el cine, mismos que en muchos casos otros directores siguieron:

a) Tragedias maternales, que inicia con *Madre querida* (1935) y continúa con *El calvario de una esposa* (1936), *Honrarás a tus padres* (1936), *Eterna mártir* (1937) y *La maldición de mi raza* (1964).
b) Los dramas de la pasión, le sirven de antecedentes sus dos primeras experiencias fílmicas, *Sagrario* (1933) y *Mujeres sin alma* (*Venganza Suprema*, 1934), que narran fundamentalmente historias de amores imposibles en las que campea la traición y el abandono; a esas dos cintas le siguen: *Cruel destino* (1943), *El amor de mi bohío* (1946), *Amor salvaje* (1949), *Qué idiotas son los hombres* (1950), *La mesera del café del puerto* (1954), *El faro de la ventana* (1955), *Plazos traicioneros* (1956), *Te odio y te quiero* (1956) y *La virgen de la calle* (1965).

c) Los dramas de época: *El derecho y el deber* (1937), *Siboney* (1938) y *La tórtola del Ajusco* (1960).

d) Gángsters, policías y otros hampones, posiblemente la más popular y prolífica de sus creaciones la cual inaugura en 1944 con *Los misterios del hampa*, a la que le siguen *Una mujer de oriente* (1946), *El reino de los gángsters* (1947), *Gángsters contra charros* (1947), *El charro del arrabal* (1948), *Cabaret Shangai* (1949), *El sindicato del crimen* (1953), *Bajo la influencia del miedo* (1954), *Secretaria peligrosa* (1955), *Contrabandistas del Caribe* (1966), *Antesala de la silla eléctrica* (1966), *Organización criminal* (1968), *Historia de un gángster* (1968) y *El fantástico mundo de los hippies* (1970).

e) Exotismo oroliano: *Pasiones tormentosas* (1945), *Embrujo antillano* (1945), *Tania, la bella salvaje* (1947), *La diosa de Tahití* (1952), *Sandra la mujer de fuego* (1952), *Zonga, el ángel diabólico* (1957), su primer película a color; *Tahimí, la hija del pescador* (1958) y *Pasiones infernales* (1966).

f) La trilogía *Percal* (prostibulario-gangsteril), que representa el momento cumbre de la colaboración entre dos de los máximos exponentes de lo que se ha dado en llamar "cultura popular", el director Juan Orol y el historietista José G. Cruz. La trilogía está conformada por *El infierno de los pobres*, *Perdición de mujeres* y *Hombres sin alma*, todas producidas en 1950 (cf. Vega, 1987).

En 1981 se despidió del cine debido a su avanzada edad; él mismo aseveró: "Ya no estoy para andar en el jaleo, me siento cansado, mi edad no es para menos, el cine requiere de fuerzas para andar de un lado a otro, ordenar, dirigir, buscar nuevas cosas para hacer algo diferente; se fueron los años mozos, hoy me retiro". (Anónimo, 7 de noviembre de 1981: 1-8).

Para *Cuadernos de la Cineteca Nacional* Orol comentó:

Tenía asistente de director, script y todo, pero llevaba personalmente la batuta, pues debe haber un jefe para que haya orden. [...] [Por eso] quise ser

primero gerente de producción, script, asistente de director, para tener conocimientos desde abajo. […] Porque el director debe mandar, debe tener criterio. […] Me gusta salir de pistolero porque el único papel que hago bien es el de gángster. Mi carácter, mi temperamento, son recios, duros. […] Me gusta presentar las películas sentimentales: estudiaba una cinta, le decía al público el por qué de tal o cuál secuencia, subrayaba los conflictos emocionales, y así por el estilo. […] Yo me iba a los cines para sentarme en ocho o diez lugares distintos, y así escuchar lo que opinaba el público. Con la misma franqueza, le digo que había algunos que me criticaban, no les gustaba a todos; pero la mayoría estaba conmigo, y ésta era una satisfacción para mí. [...] Esa necesidad mía de hacerla de actor, director y productor de cine, no puedo explicarla. Es algo así como la vocación natural de querer estar en todas partes. Tal vez haya estado equivocado, pero confiaba mucho en mí mismo, todo tenía que revisarlo personalmente, para que saliera mejor. […] En cuanto a la producción cinematográfica, fundé Aspa Films, España Sono Films, ya desaparecidas, y después Producciones Juan Orol y Caribe Films. […] En la época del general Cárdenas, todos los que hacíamos cine debemos de agradecerle una ventaja […] nos eximió de los impuestos de la cédula quinta. Cárdenas ayudó mucho al desarrollo del cine mexicano. […]. [Consideró] que el cine es una industria como cualquier otra y un vehículo para la enseñanza de la juventud, para el arte, pues se presta para muchas cosas. El cine puede servir también como propaganda comercial y política. Pero aún dentro de su comercialismo, el cine lleva cierta dosis de arte. Yo hacía cine para ganar dinero, como cualquier otro negocio; pero además tenía la satisfacción de mostrar a la humanidad sus propios defectos, sus rasgos inhumanos. […] No diré que el cine de Juan Orol haya sido un arte, pero, posiblemente, tiene su toque artístico, aunque no nació con la idea de hacer películas de grandes vuelos. El factor comercial siempre influyó en mi carrera. Sin embargo, toda cinta lleva su dosis de arte, y también un mensaje, aunque sea pequeño. No hay una obra mía que no contenga un mensaje, aunque reducido (Meyer, 1976: 31-39).



Vicente Oroná Uran
Fuente:http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/R/RODRIGUEZ_ruelas_jose_de_jesus_joselito/biografia.html, 6 marzo 2010.

VICENTE ORONÁ URAN | (Dolores, Uruguay, 27 de septiembre de 1905 – Se desconoce lugar y fecha de su muerte). Productor, director, argumentista, guionista y actor de cine. Después de concluir el bachillerato emigró a Los Ángeles, California, donde debutó como actor teatral en la compañía de Virginia Fábregas en la obra *Tierra brava*, escenificada en el teatro Boniti. "Posteriormente formó parte de compañías teatrales como la de Matilde Brillas, María Teresa Montoya, Andrés Chávez y Matilde Pozo. Se inició como extra de cine, en la época silente en el filme *The Ten Commandments* (*Los diez mandamientos* de Cecil B. de Mille, 1923); ese mismo año Ernst Lubitsch lo contrata en un papel secundario en la cinta *Rosita, la cantante callejera* con Mary Pickford. También participó en *The shooting of Dan Mc Grew* (Clarence G. Badger, 1924), pero es hasta *Café in Cairo* que aparece su crédito en pantalla (Chester Withey, 1924)". (Anónimo, 1938c: 184).

Después se trasladó a México y en 1934 su guión *Cruz Diablo* fue llevado a la pantalla cinematográfica por Fernando de Fuentes; en esa

cinta debutó en plan de actor para el cine mexicano. Como intérprete y autor participó en películas como: *Mater Nostra* (Gabriel Soria, 1936), *Abnegación* (Rafael E. Portas, 1937), *A la orilla de un palmar* y *Guadalupe la Chinaca* (ambas de Raphael J. Sevilla, 1937), *Luna criolla* (Sevilla, 1938), *Viviré otra vez* (Roberto Rodríguez, 1939) y *Pobre diablo* (José Benavides Jr, 1940). Se casó en 1936 en la ciudad de Puebla, con Matilde Brillas, con la que tuvo un hijo.

En 1940 realizó su ópera prima *Viejo nido*, con diálogos, guión, argumento y producción propios. Realizó un total de veintiséis filmes siendo escritor de la mayoría de ellos. Entre sus realizaciones se encuentran cintas como: *El hijo de Cruz Diablo* (1941), *Rosa de las nieves* (1944), *Tierra muerta* (1949), que representó a México en la Bienal de Viena; *La hija de la otra* (1950), *Vuelve el lobo, La justicia del lobo y El lobo solitario* (1951), *El jugador, Traigo mi 45* (1952); *La sombra de Cruz Diablo* y *Los Gavilanes* (1954); una serie sobre *El látigo negro* (1957), *Barú, el hombre de la selva* (1958) y *El tesoro de Atahualpa* (1966), entre otras. En 1990 recibió de la Sociedad Mexicana de Directores-Realizadores de Obras Audiovisuales la Medalla al Mérito por sus cincuenta años de carrera cinematográfica; en dicha entrega comentó que "mi madre ahorró durante años para que yo pudiera viajar y realizar mis deseos de ir a la remota California, de donde venía el cine" (Ciuk, 2000).



Ramón Peón García
Fuente: CIEC.

RAMÓN PEÓN GARCÍA | (La Habana, Cuba, 5 de junio de 1897- San Juan, Puerto Rico, 2 de febrero de 1971). Fue periodista, mago, bailarín, músico, productor, director, camarógrafo, actor y guionista de cine; ocasionalmente utilizó el seudónimo "A. de Cavaleti". Se graduó como químico azucarero en los Estados Unidos; de regreso a su país alternó la profesión de químico con actuaciones de prestidigitación, magia, teatro y baile. Posteriormente, en 1916, volvió a los Estados Unidos para iniciar su formación cinematográfica.

En Nueva York comenzó a trabajar como asistente de revelado y segundo fotógrafo en los Laboratorios Republic; se convierte en camarógrafo de George Laskin y otros profesionales en los Estudios Tec-Art de Hollywood; trabajó como camarógrafo al lado de Tom Terris y como operador de cámara de noticiarios para los Estudios Chalet y asistente de fotografía en los Estudios Vitagraph, ambos de Nueva Jersey (Ciuk, 2000).

> Desde 1919 Ramón Peón inició una labor que nunca abandonó, sino que intensificaría, la de colaborador en diversas publicaciones sobre cine, algunas de perecedera existencia, como *Cinematografía*, *Celuloide*, *Diario del cine*, el semanario *Cintas y Estrellas*, *El Exhibidor*, *Cinema*, los periódicos *La Noche* y *Diario de la Marina*. Durante muchos años, Peón fue corresponsal del *Motion Picture Daily* y del *Motion Picture Herald*, de Nueva York. Además fue fundador en Hollywood, junto con el periodista mexicano Roberto Cantú Robert, de *La voz del cine*, editado en español. Así como del *Anuario Cinematográfico Cubano* (Agramonte y Castillo, 1998: 14).

Pionero del cine mudo cubano, en 1920 filmó *Realidad* (*Ópera Prima*), a la que siguieron *Mamá Zenobia* (1921), *Casi varón* (1926) y *La Virgen de la Caridad* (1930), entre otras. Incursionó como actor en su cinta silente *Casi un varón* (1926) y en *La Virgen de la Caridad* (1930). A partir de entonces realizó frecuentes participaciones como actor durante sus estancias en Estados Unidos, México y Cuba.

Debido a las condiciones políticas durante la dictadura de Gerardo Machado, Ramón Peón emigra nuevamente a Hollywood, en donde permaneció de 1930 a 1931 con el objetivo de aprender las técnicas del cine sonoro y consigue colocarse rápidamente como asistente de dirección para la Fox Film, donde colabora en siete cintas, entre ellas: *El precio de un beso* (David Howard, 1930), *Del mismo barro* (David Howard, 1930), *El barbero de Napoleón* (Sydney Langfield, 1930) y *Mi último amor* (Lewis Seiler, 1931). Además de participar como actor en las películas *El código penal* (Howard Hawks, 1931) y *Del infierno al cielo* (Richard Harland, 1931).

Ante el fracaso económico de las películas norteamericanas habladas en español y el paulatino abandono de dichas producciones, Ramón Peón se vio obligado a montar sus viejos espectáculos de magia, baile y prestidigitación para sobrevivir económicamente. Al poco tiempo deci-

de aceptar la propuesta del actor español Antonio Moreno para asistirlo en la dirección de la película *Santa*, que estaba próxima a realizarse en México. Fue así como inició una prolífica carrera cinematográfica en nuestro país, que duraría más de tres décadas.

Ramón Peón se destacó por su capacidad polifacética, desempañándose de igual manera ya fuera como director, asistente de director, productor, guionista y actor, según las circunstancias lo requiriesen; él decía que desde que le fue posible soñar, lo hizo con el cine.

En 1932 participa en las películas *Águilas frente al sol* (Antonio Moreno), *El anónimo* (Fernando de Fuentes), *Mano a mano* (Arcady Boytler), *Sobre las olas*, (Miguel Zacarías) y *Una vida por otra* (John H. Auer), en todas ellas como asistente de dirección. En 1933 se inició como director con la cinta *La Llorona*, a la que le seguirían títulos como: *Tiburón* y *Sagrario* (1933), *Oro y plata, Mujeres sin alma* (como codirector) y *Tierra, amor y dolor* (1934); *Sor Juana Inés de la Cruz*, *Silencio sublime*, *Todo un hombre*, *Más allá de la muerte*, *¿Qué hago con la criatura?* (1935); *Mujeres de hoy* y *Los chicos de la prensa* (1936), *El bastardo*, *Las cuatro milpas*, *No basta ser madre*, *Mujer mexicana*, *La llaga* y *La madrina del diablo* (1937). Su estancia en México la combinó con periodos de residencia en su país natal donde siempre tuvo la esperanza de generar una sólida industria cinematográfica. En Cuba realizó seis películas sonoras: *Sucedió en La Habana* (1938), *El romance del palmar* (1938), *Una aventura peligrosa* (1939), *La renegada* (1951), *Honor y gloria* (1952) y *La única* (1951).

Ramón Peón explicaba las razones de su prolífica obra, ya que partía de la rigurosa organización de su trabajo; al respecto decía:

> No existe el milagro. La fórmula es estrictamente industrial. Es la base de la economía en la producción de películas, y se rige por simples procedimientos comerciales. El realizador de una película es indudablemente el que tiene sobre sus hombros la máxima responsabilidad en la

filmación. Él realiza una labor de creación, pero si esta labor no está organizada, nunca podrá decir el tiempo que necesita para una película. [...] Yo tardo menos tiempo en realizar mis películas, sencillamente porque lo organizo todo previamente. Porque me rodeo de colaboradores eficientes y principalmente, porque mis historias se prestan para un plan de trabajo rápido. [...] El cine mexicano es ya de mayor edad y no se le permiten titubeos. Hay que cuidar que el productor salga de nuestros estudios; pero también hay que cuidar el costo de nuestras producciones (Agramonte y Castillo, 1998: 212).



Ramón Pereda Saro
Fuente: CIEC.

RAMÓN PEREDA SARO | (Esles de Cayón, Santander, España, 30 de agosto de 1897- Ciudad de México, 19 de junio de 1986). Fue actor, director, productor y guionista. Llegó a la Ciudad de México en 1910 y trabajó como jornalero, agente de seguros, jugador de futbol y comerciante de zapatos.

Luego de partcipar como actor en *Conspiración* (Manuel R. Ojeda, 1927), la compañía de seguros donde trabajaba, lo premia con un viaje a Hollywood por sus excelentes ventas; allá hace papeles de galán en *El cuerpo del delito* y *Cascarrabias* (ambas de Cyril Gardner, 1930), *Amor audaz* (Louis Gasnier, 1930) y *Carne de cabaret* (William Christy Cabanne, 1931), entre otras, todas ejemplos del cine "hispano"; ello la da a caoncer en varios países de América Latina y aun en España.

Con esa experiencia regresa a México y actúa para las cintas *Contrabando* (Alberto Méndez Bernal, 1931), *La Llorona* (Ramón Peón, 1933), *Cruz Diablo* (Fernando de Fuentes, 1934), *Irma la mala* (Raphael J. Sevilla, 1936), etcétera.

En 1937 debuta como productor, director y argumentista de la película *Las cuatro milpas*, protagonizada por su primera esposa, la actriz Adriana Lamar (Amparo Gutiérrez Hernández), quien falleciera el 30 de enero de 1946.

En 1948 Pereda contrae matrimonio por segunda ocasión con la actriz y bailarina de origen cubano María Antonieta Pons, para quien escribe varios guiones que él mismo produce y dirige; el 30 de agosto de 1966 ingresa a la Sociedad General de Escritores de México.

Algunas de sus películas son *Las cuatro milpas* (1937), *México lindo* (1938), *El pecado de una madre* (1943), *La reina del mambo* (1950), *María Cristina* y *La niña popoff* (1951), *Flor de canela* (1957) y *Caña brava* (1965).

“Siempre preocupado por minimizar los costos y filmar rápido, se asocia con Ramón Peón en 1945 y 1946, con el primero casi siempre como director, y realizan la sorprendente producción de diez películas al hilo sin financiamiento bancario [...]. Pereda se caracteriza por producir y dirigir un cine barato, rápido y de fácil recuperación que se atiende a las fórmulas dramáticas más elementales, pletóricas de números musicales y de variedades” (Ciuk, 2009).

Para *Cuadernos de la Cineteca Nacional* Pereda comentó:

> Una vez, en un lapso brevísimo, hice tres películas al mismo tiempo. Los escenarios estaban construidos con paneles; por ejemplo, en un rincón, la recámara; en el otro lado, el comedor, etcétera. Además, con todo el alumbrado. Concluí cada una en dos semanas; no había terminado una cuando ya comenzábamos la otra, llevaba una continuidad como si se tratara de una sola cinta, sin perder tiempo; tenía hecha una preparación en la que no desperdiciaba ni una hora. Si tenía oprtunidad de aprovechar alguna escena de otra película, la filmaba de una vez y ¡ya, listo! Era muy sencillo porque estaba preparado y nos salía más barato: sobre todo cuando estaban limpias las paredes de los *sets*. Inclu-

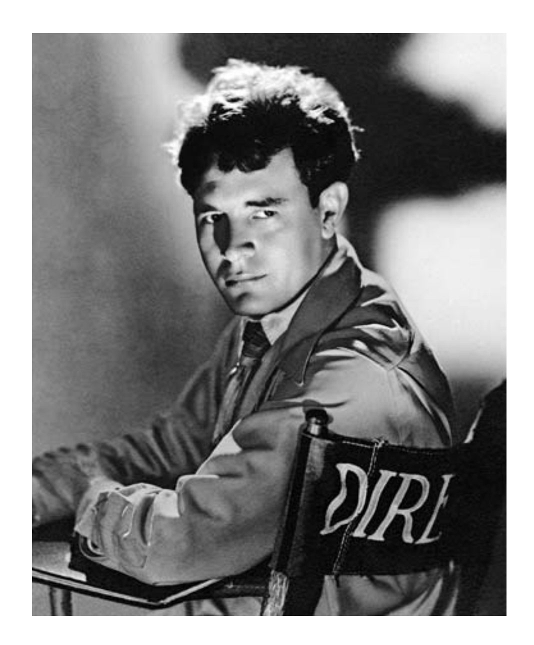
sive si otro productor al filmar no había tirado los escenarios, yo se los compraba y los utilizaba. […]. [Con respecto al cine decía que] es un arte, y puede decirse que abarca todas las artes […] la función que desempeña es educar cuando hay que hacerlo […] el cine tiene una obligación con el pueblo, con el público, ya que debe servir para el bien y no para depravar […] debía ser un gran instrumento para beneficio de la humanidad, no lo contrario (Meyer, 1976: 49).



José de Jesús Rodríguez Ruelas
Fuente: http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/R/RODRIGUEZ_ruelas_jose_de_jesus_joselito/biografia.html, 6 marzo, 2010.

JOSÉ DE JESÚS RODRÍGUEZ RUELAS | (Ciudad de México, 12 de febrero de 1907 – 14 de septiembre de 1985). Fue el mayor de una de las más célebres familias de la industria cinematográfica en nuestro país, y el inventor del sistema de grabación con sonido óptico, para el cine, conocido con el nombre de *Rodríguez Brothers Sound Recording System*, con el cual se realizó *Santa*. Antonio Moreno, director de dicha cinta, lo rebautizó con el nombre de "Joselito", pues apenas contaba con 23 años cuando trabajó con él.

Estudió electrónica en la primera Escuela Politécnica de México, "ubicada en la cárcel de Belén" y aprendió el oficio de panadero en el negocio de su padre Don Ismael Rodríguez Granada (Rodríguez, s/f). Su hermano, Roberto Rodríguez Ruelas, nació en la Ciudad de México el 7 de enero de 1909, donde murió el 4 de enero de 1995. Realizó sus estudios primarios en su ciudad natal; después ingresó a la Escuela de Comercio y Administración, donde tomó cursos de inglés y taquimecanografía.



Ismael Rodríguez
Fuente: CIEC

En el año de 1923, mientras estudiaban en la ciudad de Los Ángeles, los hermanos Rodríguez conocen al señor Juan Crog, quien trabajaba en los laboratorios de los Estudios Cinematográficos de la Metro Goldwyn Mayer y los recomienda para colaborar en tal empresa. "Joselito" empieza en el área de negativos y Roberto en el departamento de fotografía (Rodríguez, s/f: 18); en dichos Estudios conocen a algunos de los que serían figuras del cine mexicano como Ramón Pereda, René Cardona, Dolores del Río, Lupe Vélez y Alfonso Sánchez Tello.

Por problemas financieros de los Estudios de la MGM, los hermanos Rodríguez pierden su trabajo y se emplean en una panadería; "[…] se pusieron a hacer pan mexicano, conchas, campechanas, cuernitos y toda clase de pan del que hacían en la panadería de su papá, […] el pan que ellos hacían se vendía muy bien y la panadería abrió una sección de pan mexicano" (Rodríguez, s/f). Al mismo tiempo "Joselito" logra tomar un curso de electrónica en la Polytechnical School of The Angeles, California, y se gradúa como Ingeniero en electrónica. Para ese entonces, debido a la guerra cristera, el resto de la familia se traslada a vivir con ellos.

Al poco tiempo, el padre de los hermanos Rodríguez funda en Los Ángeles una panadería con el nombre de La Ciudad de México; paralelamente al trabajo en ese negocio familiar, "Joselito" crea su invento que "grababa sonido en una película y que quedaba sincrónico […] final-

mente el 15 de septiembre de 1929, hizo su primera prueba en el Teatro Elektra, le hicieron el favor de pasarla por los proyectores de cine pues no había otra forma de oírlo [...] pero cuando había un silencio se oía un ruido infernal, un zzzzzzz, que en el argot de los ingenieros de sonido le decimos gis o ruido blanco [...] Finalmente, "Joselito" logró eliminar este inconveniente con su propia técnica de *Noice reduction,* así que él y su hermano Roberto, aprovechando el régimen de *Tax Shelters* hicieron un cortometraje, convencieron a su padre de que aportara dinero para producir la película, ya que podía pagar menos impuestos, porque estaba invirtiendo en un negocio que implicaba riesgo. Fue así como hicieron *Sangre mexicana* –Roberto la fotografió, "Joselito" grabó el sonido e Ismael, hermano menor, participa como actor– con el folklore de la Olvera Street, con charros, artistas y todos los espectáculos mexicano con sonido en español" (Rodríguez, s/f: 26, 28 y 43).

Por esos mismos años, entre 1929 y 1930, Roberto Rodríguez se especializó en la operación de cámaras para hacer toma aérea desde avionetas. Gracias a que *Sangre mexicana* fue exhibida públicamente, los hermanos Rodríguez fueron contratados para terminar la película *The indians are coming* (Henry McRae, 1930). Al poco tiempo Juan de la Cruz Alarcón, de la Compañía Nacional Productora de Películas, se encontraba de visita en Hollywood, lo cual es aprovechado por los hermanos Rodríguez,

> quienes montan su equipo en la camioneta de pan y van al hotel donde se hospedaba Juan Alarcón, tuvieron que alcanzarlo hasta el aeropuerto pues ya regresaba a México, José tomó la pizarra, gritó cámara a Roberto que encuadró a José y a Don Juan, Roberto gritó "corre", José puso su pizarra y la cerró para dar el "clac" de sincronización y entrevistó a Don Juan. Con el micrófono en la mano le preguntó: ¿qué película van a hacer?. Proyectaban filmar *Santa* [...], cuando terminó la entrevista, José, dijo "corte" a Roberto. [...] Ya se estaba alistando Don Juan de la

> Cruz Alarcón para irse, cuando a gran velocidad, José y Roberto sacaron los rollos de sonido y de imagen. Los pusieron en una bolsa negra de franela que ellos habían hecho para que no se velara la película con la luz. Metieron las dos latas y, ya para cuando Don Juan se subía al avión, José le dio las latas de la película, le dio su tarjeta y le dijo: aquí está mi tarjeta y llévese estas pruebas a México, revélelas, véalas y óigalas, y ya verá que buen equipo tenemos, se llevará una gran sorpresa, es muy bueno –modestia aparte– (Rodríguez, s/f: 50-51).

Esto posibilitó que su trabajo fuera conocido en México y que los contrataran para grabar el sonido de la historia original de Federico Gamboa. A consecuencia de esto vino un intenso trabajo de sonorización de las películas por dos décadas, los años treinta y cuarenta, donde se les une su hermana Consuelo, por lo que fue la primera ingeniera de sonido mexicana, lo que los llevó a trabajar con casi todos los realizadores de la época y a sonorizar alrededor de 60 filmes.

Por otro lado, "Joselito" es considerado uno de los pioneros del documental mexicano sonoro, al narrar la crónica del fallido vuelo de España a la Ciudad de México de los pilotos españoles Barberán y Cóllar en 1932. Su primera experiencia en la dirección la tiene en la película *Madre querida* (1935), cuando el director Juan Orol le pide que se encargue de la escena clave del filme, pues él tenía que ausentarse [...]. "Otra muestra de su pericia en el oficio cinematográfico es patente en la película *Viviré otra vez* (Roberto Rodríguez, 1939), en la que se encarga del montaje, trabajo con el que ganó un premio nacional a la mejor edición" (Rodríguez, s/f).

En 1940 se forma la compañía Películas Rodríguez Hermanos, con cinco de los hermanos como socios: José, Roberto, Enrique, Consuelo e Ismael. La primera película que dirigió "Joselito" fue *El secreto del sacerdote* (1940); la segunda *¡Ay, Jalisco no te rajes!* (1941), que, protagonizada por Jorge Negrete y Gloria Marín, resultó un gran éxito a escala continental, sólo comparable al que años antes había obtenido *Allá en el*

Rancho Grande. Con esto se iniciará una larga carrera de la familia Rodríguez en la industria cinematográfica mexicana, en donde como, ya se dijo, Consuelo, fue ingeniera de sonido, Ismael se convertiría en director, Enrique, construiría dos salas de grabación de sonido, una en México y la otra en Los Ángeles y Emma se dedicaría a la actuación.



"Joselito" Rodríguez, Antonio Moreno y Roberto Rodríguez.
Fuente: Archivo Fílmico Agrasánchez.



Gustavo Sáenz de Sicilia Olivares
Fuente: CIEC.

GUSTAVO SÁENZ DE SICILIA OLIVARES | (Ciudad de México, 25 de diciembre de 1886 – 14 de febrero de 1950). Ingeniero, periodista, productor, director y guionista de cine, fue uno de los precursores del cine parlante en México y constructor de los estudios de la Nacional Productora –más tarde Universidad Cinematográfica–. Conocido en el medio como el "Ingeniero Gallo", seudónimo que utilizó para sus múltiples artículos periodísticos. Estudió en el Instituto Fournier de su ciudad natal. Realizó su carrera profesional en el Heroico Colegio Militar y, posteriormente, un curso de perfeccionamiento en París (López-Vallejo, 1978).

Personaje de abolengo aristocrático y de tendencias conservadoras, durante el gobierno de Obregón trabaja en la Secretaría de Relaciones Exteriores y es primero militante fascista y después sinarquista. Fundó, junto con Eduardo de la Barra y otros filántropos la Compañía Nacional Productora de Películas, S.A., que sería una de las bases más sólidas en la primera etapa de la industria fílmica mexicana. Consideraba que

uno de los factores primordiales para producir buenas películas era hacer argumentos basados en lo nuestro, sin extravagancias, y segundo, directores responsables. "Es indispensable que los argumentos sean mexicanos, porque no estamos preparados para producir otro tipo de películas. De esto se encargarán los estudios norteamericanos. No obstante, hay que darle proyección internacional a nuestras producciones". [...] (Escalante, 1933: 19-21).

Se inicia como codirector en la película *Aguiluchos mexicanos* (1922), al lado de Miguel Contreras Torres. Como productor y director de películas de largometraje debutó en 1923 con la realización de *Atavismo*. De las películas que escribió, produjo y dirigió podemos mencionar: *Un drama en la aristocracia* (1924) y *La boda de Rosario* [versión sonorizada con discos en 1929], de un elevado nacionalismo conservador que exalta la vida de las haciendas porfirianas. Además, como productor intervino en la primera película de ficción con sonido óptico, *Santa* (Antonio Moreno, 1931), *El anónimo* (Fernando de Fuentes, 1932), *Su última canción* (John H. Auer, 1933), *El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933), *Clemencia* ("Chano" Urueta, 1934) y *Juan Pistolas* (Roberto Curwood, 1935). En 1930 fundó la revista especializada *Filmográfico*, antecedente de *Cinema Reporter.* Fue miembro fundador de la Asociación de Productores Mexicanos en 1934 y de la Unión de Directores Cinematográficos de México en 1936.



Adela Sequeyro Haro
Fuente: CIEC.

ADELA SEQUEYRO HARO | (Veracruz, Veracruz, 11 de marzo de 1901 – Ciudad de México, 24 de diciembre de 1992). Emigró con su familia a la capital del país, donde realiza sus estudios en el Colegio Franco-Inglés. A la edad de 13 años se inicia como periodista amateur y a los 15 debuta en el teatro. Participó como actriz en cintas de la última etapa del cine silente mexicano, entre ellas: *Atavismo* (Gustavo Sáenz de Sicilia, 1923), *El hijo de la loca* (José S. Ortiz, 1923), *No matarás* (José S. Ortiz, 1924); *Un drama en la aristocracia* (Gustavo Saénz de Sicilia, 1924); *Los compañeros del silencio* (Basilio Zubiaur, 1925) y *El sendero gris* (Jesús Cárdenas, 1927). En el cine sonoro participó en papeles secundarios en películas como *El prisionero trece* (Fernando de Fuentes, 1933), *La sangre manda* (José Bohr, 1933), *Mujeres sin alma* o *Venganza suprema* (Ramón Peón, 1934) y *Los misterios del hampa* (Juan Orol, 1944).

En 1935 formó junto con Ramón Peón, Alex Phillips, José B. Carles y Mario Tenorio, entre otros, la cooperativa Grupo Éxito, auspiciada

por el Banco de Crédito Popular. Con esta agrupación hace su primer guión cinematográfico, el cual se vio plasmado en *Más allá de la muerte* (Ramón Peón, 1935), película que, además, protagonizó.

En 1937 forma su propia empresa cinematográfica con el nombre de Carola, realizando dos películas basadas en argumentos propios, *La mujer de nadie* (1937)*,* y *Diablillos de arrabal* (1938), con lo que se convierte en la primera mujer en la historia del cine mexicano sonoro que produce, dirige, escribe y actúa. Aunque ya no pudo continuar su carrera en esos terrenos, su caso debe considerarse como uno de los más relevantes del medio fílmico latinoamericano. Se retiró del mundo cinematográfico y continuó su labor periodística, con el seudónimo de "Perlita", en *El Universal, El Sol* y *El Universal gráfico*, entre otros.

El 26 de julio de 1986, Adela Sequeyro declaró lo siguiente a su colega Marcela Fernández Violante:

> Cuando empecé con la idea de hacer una película por mi cuenta, dirigiéndola y todo, topé entonces con muchas dificultades [...] muchas. Porque yo dinero no tenía, bueno tenía un poco, insuficiente para poderme lanzar a una empresa que cuesta tantos miles de pesos. De manera que tenía que hacer lo que todos hacían, vender por adelantado los derechos de exhibición para los Estados Unidos, Cuba, Centro y Sudamérica. Vendiendo los derechos, uno recibía dinero como anticipo y se disponía de recursos para producir la película. Pero usted no tiene idea de la cantidad de lobos terribles que encontré en el cine. Tres o cuatro personas con las que yo había hablado previamente para el financiamiento de mi película se me echaron para atrás. El financiamiento era a cambio de los derechos de exhibición, pero, de pronto, tranquilamente me salieron con que siempre no. Yo protesté: "Pero usted me aseguró que no se necesitaba su firma, que usted era muy solvente, serio en sus tratos, ¿Qué pasó?", me contesto "Ay, "Perlita", el mejor cinematografista no es aquel que no se raja" "Bueno –le dije– lamento mucho que

esa experiencia no la haya tenido antes, si no, yo no me hubiera fijado en usted." [...] Hice una cooperativa con el Banco de Crédito Popular, se llamaba "Éxito", invité a diez personas para formarla. Trabajé lo que usted no se imagina haciendo un guión con Jorge Cardeña, pero los consejeros del Banco nos tiraron el asunto y en la noche, jalada de los cabellos, lo reescribí en máquina. Pasó una larga y espantosa temporada en la que parecía que lo aceptaban y, luego, lo volvían a rechazar. Así estuvimos como un mes. Por fin accedieron a que se hiciera. Fue entonces cuando formamos la cooperativa y se hizo *Más allá de la muerte* (1935) que dirigió Ramón Peón y que yo le ayudé a dirigir (Vega, 1997: 71-72).



Raphael Juan Sevilla Cantú
Fuente: CIEC.

RAFAEL JUAN SEVILLA CANTÚ | (Ciudad de México, 3 de septiembre de 1902 – 2 de enero de 1975). Estudió la secundaria en la ciudad de Nueva Orleáns, Lousiana, Estados Unidos. De vuelta en la capital mexicana ingresó en la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso. Al terminar se marcha nuevamente a los Estados Unidos, donde estudia cine en la escuela Denison´s School of Art and Drama de Nueva York; después se traslada a Hollywood y trabaja como asistente y asesor técnico de la Warner Brothers, donde decide cambiar su nombre al de Raphael y conoce a Emilio "El Indio" Fernández, Gabriel Soria y "Chano" Urueta, entre otros. Se casa el 4 de julio de 1928 con Asunción Castelazo, en la ciudad de Los Ángeles, California.

De regreso nuevamente a su país, a principios de 1930, funda con Pedro Cornú una pequeña empresa productora de cine, de nombre Films Tenoch, y lleva a cabo su ópera prima, *Más fuerte que el deber*, película sonorizada con éxito en nuestro país mediante el sistema de sonorización sincronizada con disco. Esta obra fue producida, dirigida,

editada y escrita por el mismo Sevilla. Cabe mencionar que participó en la mayoría de las producciones cinematográficas sonoras de los primeros años.

Realizó la asesoría técnica de la cinta *Sobre las olas* (Miguel Zacarías, 1932), de la que además es coguionista; codirigió *La sangre manda* (José Bohr, 1933), *Juárez y Maximiliano* (Miguel Contreras Torres, 1933), y *Un espectador impertinente* y *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1932-1933); fue asistente de dirección de la cinta *La noche del pecado* (1933). Posteriormente dirigió los filmes: *Almas encontradas* (1933), *Corazón bandolero* (1934) y *María Elena* (1935). Debutó como actor en 1938 en la cinta *Una luz en mi camino*, dirigida por José Bohr. (Anónimo, 26 de septiembre de 1934). Bajo sus órdenes debutaron actores como Pedro Armendáriz y Narciso Busquets, al igual que los futuros directores Emilio "El Indio" Fernández, Roberto Gavaldón y Luis Alcoriza.

En 1935 fue contratado por la productora de películas españolas Ediciones Cinematográficas Españolas, S.A., para dirigir en ese país las cintas *El 113* y *Lola Triana*; esta última no se realiza debido al estallido de la Guerra Civil. A su regreso en 1936 produjo y dirigió la película *Irma la mala*; posteriormente funda la empresa Rex Films, para producir y dirigir sus siguientes películas, entre ellas, *La gran cruz, A la orilla de un palmar, Guadalupe La Chinaca* (1937), *Luna criolla* (1938), *El fantasma de media noche*, *El secreto de la monja* (1939) y *El Insurgente* y *La torre de los suplicios* (1940). Para la Cisa dirige *Perjura* en 1938. Además, escribió los argumentos de: *Águilas frente al sol* (Antonio Moreno, 1932), *Sobre las olas* (Miguel Zacarías, 1932), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1933) y *Corazón bandolero* (1934).

Sevilla se destacó por la variedad temática de sus obras, con cintas de contenido netamente folklórico, de temas histórico-biográfico, musicales de arraigo popular, taurinas, melodramas, de misterio, comedias rancheras, dramas urbanos y de prostitución; de esta manera contribuye a desarrollar las principales tendencias del cine mexicano del periodo

de auge industrial. Como se puede observar fue productor, director, asistente de director, guionista, editor y actor (cf. Vega, 2003). En el año de 1939 declaró lo siguiente:

> La industria cinematográfica mexicana, por cálculos perfectamente probados y definidos en mis oficinas de distribución, ha tenido un descenso en la República Mexicana del 25 por ciento de aceptación y en Centro y Sudamérica el 40 por ciento. Esto lo atribuyo a la poca calidad que podemos imprimirle a nuestras producciones y a la gran falta de buenos libretos. [...] Inteligentemente un productor puede hacer un mínimo de tres películas anuales y un máximo de seis; pero uniéndose seis o siete productores serios para llevar a cabo su programa bajo una misma bandera, pueden eliminarse grandes gastos de producción y distribución ayudando así al progreso de la industria. [Dos de los principales problemas que afectan a la producción son] la falta de medios tecnológicos modernísimos para obtener calidad. Por ejemplo sonido y laboratorio y la distribución local por separado y la venta parcial o total de territorios extranjeros a precios irrisorios. [La solución] radical y absoluta para estos problemas consiste en la unificación, bajo el punto de vista mío propio, de todos los productores serios en México para obtener distribución profusa global de todo el producto mexicano. El gobierno debe tomar medidas de ayuda al productor y distribuidor mexicano y posiblemente crear un Banco refaccionario para que la producción mexicana pueda ser controlada inteligentemente, siempre y cuando este Banco refaccione a los productores que lo soliciten (Pulido, 1939: 130-131).



Gabriel Soria Rosales
Fuente: CIEC.

GABRIEL SORIA ROSALES | (Ciudad de México, 18 de marzo de 1908 – 30 de junio de 1971). Estudió el bachillerato y una carrera comercial en la Escuela Politécnica de San Luis Obispo, California, para trasladarse después a la ciudad de Los Ángeles para matricularse en Los Angeles Coaching School becado por el diario *Excélsior,* y en el Colegio Superior de Comercio The Woodbury Business College, por cuenta propia. Trabajó en el departamento de redacción de *The Angeles Examiner*; posteriormente fue periodista del diario angelino *La Opinión,* donde tenía la columna semanal *Este Hollywood*, en la que informaba sobre el desarrollo de la industria fílmica mexicana, lo que lo llevó a introducirse en dicho medio; también colaboró con los estudios de la Tiffany-Stahl como ayudante de dirección.

A finales del año de 1929 regresa a México, en donde gracias a la experiencia cinematográfica adquirida en la llamada "Meca del cine mundial" comenzó a realizar una serie de documentales informativos. Entre mayo y octubre de 1930 filmó varios cortometrajes sincronizados

con discos sonoros llamados *Revista Excélsior*; para ello se instalaron unos pequeños estudios en las oficinas del "Periódico de la vida nacional", ubicadas en la calle de Bucareli número 17 y se adquirió el equipo de filmación y sonido en los Estados Unidos (cámara Bell and Howell y un equipo Western Electric). Fue subgerente del departamento de producción de la Empire Productions, que pretendía hacer películas sonoras en México. Fue así como quedó convertido en uno de los más brillantes pioneros del cine sonoro mexicano.

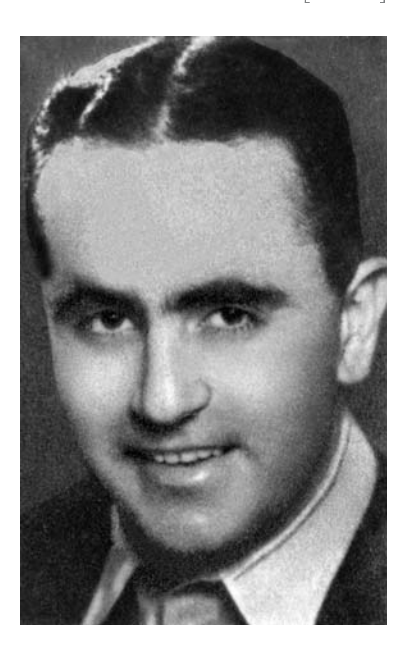
En agosto de 1933 quedó constituida la empresa Cinematográfica Mexicana, S.A., bajo la presidencia del político y banquero Antonio Manero y la gerencia del jalisciense José Luis Bueno, dedicado a la distribución; para dicha compañía Soria filma en 1934 *Chucho el Roto*, su *Ópera prima,* con las actuaciones de Fernando, Domingo y Julián Soler, a la que siguieron cintas como: *Martín Garatuza* y *Los muertos hablan* (1935), *Mater nostra* (1936), *¡Ora Ponciano!* (1936), en la que se estrena como productor; *La bestia negra* (1938), *Los hijos mandan* (1939)y *Mala yerba* (1940), adaptación de la novela homónima de Mariano Azuela. La carrera cinematográfica de Gabriel Soria en el cine mexicano representó una década de éxitos de cintas de aspiraciones cultas, ya que estuvieron basadas en novelas, obras de teatro y leyendas populares, aunque sus resultados se orientaron también a lo estrictamente comercial (Vega, 1992a).

A partir de 1944 Gabriel Soria radicó en España en donde formó la empresa Rey Soria Films distribuidora de películas, sobre todo mexicanas; además produjo y vendió discos y aparatos fonográficos y fue gerente de la disquera Península Ibérica.

Acerca de sus aportaciones a los inicios del cine mexicano con sonido, Soria declaró lo siguiente al diario *Excélsior* del 28 de noviembre de 1930:

> [...] Sin mucho anuncio y sólo por el deseo de probar que se hace lo que se quiere, pude hacer la primera película hablada en nuestro país [...]

No tenía más que una cámara vieja; pero lleno de entusiasmo me dirigí a varios amigos fotógrafos y los hice socios de una improvisada empresa. Tuve conocimiento de que varios artesanos mexicanos hacían discos fonográficos, aunque defectuosos, y fui a verlos, y les dije: Amigos, vengo a invitarlos a hacer una película hablada. Los obreros rieron […] Sin embargo, pocos días después hacíamos la primera *toqui* [película con sonido]. Salió defectuosa, naturalmente, pero habíamos triunfado […] [Así] logré hacer cinco películas con el título de *Revista Excélsior* que constituyeron un verdadero éxito en todo el país. […] Trabajo para mi país. Tengo verdadero empeño en ser útil para México, y creo que lo lograré […] He trabajado silenciosamente, con el apoyo de un gran número de artistas mexicanos, que tienen también fundadas esperanzas de que en un futuro cercano sean producidas en México todas las *toquies* suficientes para abastecer el mercado de América Latina. /Cuando logremos esto, habremos triunfado en todos sentidos, y hacia allá van encaminados nuestros pasos […]". (Anónimo, 28 de noviembre de 1930).



Miguel Zacarías Nogaim
Fuente: CIEC.

MIGUEL ZACARÍAS NOGAIM | (Ciudad de México, 19 de marzo de 1908 – Cuernavaca, Morelos, 20 de abril de 2006). Hijo de libaneses, sus estudios primarios los cursó en el Colegio Franco-Inglés, de formación marista; muy joven parte hacia Saint Louis, Missouri, para continuar sus estudios en la escuela Chamenade. En 1926 se traslada a Líbano para realizar el bachillerato de lenguas. Aprende el francés, inglés, italiano y árabe.

De regreso a la capital de México y antes de cumplir los 22 años se dedica al negocio de los bienes raíces, a la par que comienza a escribir obras de teatro, que posteriormente se llevarían al cine como *El dolor de los hijos* (1948) y *Escuela para casados* (1949).

En 1931 viajó a Estados Unidos para estudiar dirección, composición fotográfica, construcción de escenografía y arte dramático en la Universidad de Columbia, en la ciudad de Nueva York; paralelamente comenzó a trabajar en los laboratorios fotográficos Malcom, pequeña empresa de revelado y postproducción, donde conoció a Car-

los Laemle Jr., hijo del presidente de la Universal Pictures, del que aprendió los secretos de la distribución de películas.

A mediados de 1932 regresa a México y funda, con su hermano, Mario A. Zacarías, la compañía productora Latino Film. Gracias a ello produce, dirige adapta y edita su primera película, *Sobre las olas*, en colaboración con Raphael J. Sevilla. Posteriormente vendrían otros títulos como *Payasadas de la vida* (1934), donde debutó el cómico Manuel Medel; *Rosario* (1935), cinta en la que aparece el actor Pedro Armendáriz, y *El baúl macabro* (1936), este último filme fue bien recibido por la crítica nacional; *La cuna vacía* y *Rapsodia mexicana* (ambas realizadas en 1937) y la comedia *Los enredos de papá* (1938), cuyo éxito obliga a la realización de varias secuelas: *Papá se desenreda, Papá se enreda otra vez* y *Las tres viudas de papá*, las tres de 1940. En ellas se consagra Leopoldo “Chato” Ortín, actor de origen peruano.

A mediados de la década de los treinta Zacarías estableció la primera organización de directores, cuyo objetivo principal era ayudarse mutuamente e impulsar el cine mexicano.

> Entre marzo y abril de 1936 se formó un Club de estudios y censura cinematográficos integrado por René Cardona, Celestino Gorostiza, Marco Aurelio Galindo, Alejandro Galindo, C.L. Ellis, “Joselito” Rodríguez y Miguel Zacarías. El también llamado Cinema Skipit Club tenía la tarea de examinar los argumentos cinematográficos listos para ser filmados, a fin de recomendar o no su vialidad comercial (Agrasánchez Jr., 2000: 42).

Fundó las compañías productoras Grovas, S.A., en sociedad con Jesús Grovas, Diana Films en sociedad con Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro y Cinematográfica Miguel Zacarías.

Para la película *El peñón de las ánimas* (1942), protagonizada por Jorge Negrete y María Félix, Miguel Zacarías ya era un director conso-

lidado en la industria, que se caracterizaba por promover y crear nuevas estrellas de cine, ya que estaba convencido que el negocio y la cultura cinematográfica debían fundarse, para su éxito, en el carisma de las figuras de la pantalla.

Según sus propias palabras, el cine

> es una prolongación del teatro. Hace objetiva la parte del relato que en el teatro el autor deja a la imaginación del espectador. El cine puede ser una interpretación de la vida o una imitación de ella. Pues, es imposible desconocer que el cine está íntimamente ligado a todos los aspectos de la literatura. Porque el cine es un conjunto de todas las artes: comprende la pintura, la literatura, la música, la danza y la arquitectura. (Anónimo, 24 de marzo de 1945a: 12).

Además, Zacarías consideraba que el cine servía para consolar a la gente, divertirla y que se olvide de cosas tristes; por esto buscaba historias sencillas que pudieran ser protagonizadas por los ídolos del momento.

En 1943 escribió, realizó y produjo el largometraje *Una carta de amor*, que según Rogelio Agrasánchez Jr., es tal vez uno de los mejores trabajos del director, ya que la adecuación del tema y la forma narrativa hacen de esta película un prototipo de la producción de esos años. Además, debido a la Segunda Guerra Mundial, la producción cinematográfica estadounidense disminuyó y la mexicana se beneficio consolidándose como una industria fuerte en América.

En 1948 Zacarías produjo, dirigió y escribió la película *El dolor de los hijos* que recibió, en 1950, el premio Cervantes por mejor película y Medalla de oro, por el mejor guión original, en la premiación del Segundo Certamen Cinematográfico Hispanoamericano que se llevó a cabo en Madrid, España.

En 1960 se entusiasmó con un nuevo proyecto: *Juana Gallo*, que escribió y realizó con un gran presupuesto, además de contar con los

mejores elementos técnicos y artísticos, entre ellos María Félix. Después de este largometraje realizó *La vida de Pedro Infante* (1963), *Escuela para solteras* (1964), *Un extraño en la casa* (1966), *Estafa de amor* (1968), *Claudia y el deseo* (1968), *Lo que más queremos* (1970) y *96 horas de amor en la vida de Guty Cárdenas* (1983), entre otras.

Posteriormente se retiró de la dirección de cine para dedicarse de tiempo completo a escribir. Su obra, en su mayor parte inédita, ha abarcado todos los géneros literarios: novela, cuento, poesía, ensayo político y filosófico, crónica y obras de teatro. Entre sus libros publicados destacan *50 madrigales*, *Voces de amor*, *España en el corazón y Sonetos reflexivos*, *Ángel, mujer o demonio*, *Drenaje profundo*, *Sin miedo a la verdad*, *Yo Diógenes* y *La quinta humanidad*.

Además recibió varios reconocimientos por su trayectoria cinematográfica: Medalla de Oro por 50 años de actividad fílmica que le dio la Sociedad Mexicana de Directores y Realizadores de Cine, Radio, Televisión y Audiovisuales (1990); *el* Ariel de Oro (1993); la Presea que le concedió la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 1995); la Diosa de Plata (1997), reconocimiento a su labor como pionero del séptimo arte mexicano (1998) y *la* Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico, entre otros. Zacarías Nogaim dirigió alrededor de 53 películas y escribió 56 guiones cinematográficos.

Para la serie *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano*, tomo 4, comentó que fue

> […] "One man show" ya que dirigí, produje, adapté, edité. Todo se debía a que nadie sabía hacer las cosas y nos vimos precisados a aprender, Fernando de Fuentes, Bustillo Oro, Miguel Contreras Torres. […]. Teníamos dos moviolas y nos alternábamos para usarlas; por ejemplo, yo lo compartía con Fernando. […]. Todos los aparatos Mitchel y Howell, de los Estados Unidos, así como el material fotográfico Kodak, lo adquiríamos en la American Photo Supli Company. [Realizar una película en aquellos tiem-

pos pioneros] resultaba toda una experiencia simpatiquísima; yo deseaba hacer un cine artístico y lo hice ¿no? [...] Para el sonido usamos el de los Rodríguez, que acababan de venir de los Estados Unidos. [...] Hacía de todo: escribía mis argumentos, editaba mis filmes, en fin. [...] Yo buscaba obtener economía, de hecho siempre pude mantener costos bajos. [...] Todas las compañías productoras que fundé fueron de acuerdo con diferentes épocas y en distintas asociaciones; nunca se me ocurrió crear Producciones Zacarías sino hasta que lo hice con mi hermano; él insistió en que pusiéramos nuestro apellido, el cual me parece muy feo, no hay nada hermoso en él. Así empecé con Latino Films, productora de *Sobre las olas*, *Payasadas de la vida* y *Rapsodia mexicana*. Luego formé sociedad con Jesús Grovas y creamos Grovas, S.A. [...] La sociedad con Grovas nació en los años cuarenta: cuando el Banco Nacional de México quiso meterse en la industria cinematográfica, buscó a quienes teníamos éxito y se creó una organización sin interferencia del estado [...] Integramos una compañía donde éramos directores y productores al cincuenta por ciento de las utilidades, además del sueldo de realizadores que era de veinte mil pesos –lo cual equivale a doscientos mil de ahora–. A eso se agregaba la historia y la adaptación, todo por contrato. Claro que yo ganaba más independientemente. Entonces llamé a Fernando y a Juan para proponerles la compra de las acciones de Grovas [...] así que cambiamos el nombre de la compañía y surgió Diana, en la placa se puso "Zacarías, de Fuentes y Bustillo Oro", es decir, mi nombre a la cabeza. Dividimos la productora: para Fernando treinta y cuatro por ciento y nosotros treinta y tres cada uno. [...] [El cine] es en un diez o quince por ciento arte, lo demás industria, puesto que necesita de la mecánica para expresarse, del trabajo de grupo. [...] La exportación de las cintas que hacíamos trayendo con ello divisas al país, nosotros no enviábamos riqueza, sino celuloide. Y dábamos a conocer a México en el extranjero. [...] La industria cinematográfica tiene que ser protegida por el gobierno. [...] Me gusta el cine como expresión, como comunicación para decir algo al mayor número de gente (Meyer, 1976b: 70).

ANEXO 2 | CUADROS

CUADRO I

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA POR ESTRENOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1912-1917)

Año	*Películas Italianas*	*Películas de otros países**	*Películas mexicanas*
1912	24	34	3
1913	23	54	4
1914	129	165	2
1915	43	66	0
1916	122	99	4
1917	228	279	14
Total	569	697	27

* Estas cifras incluyen las películas de nacionalidad no identificada en la fuente.

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Amador y Ayala 2009.

CUADRO II

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR DIRECTOR Y GÉNERO (1916-1922)

Año	*Título*	*Dirección*	*Género*
1916	*1810 o ¡Los libertadores!*	Manuel Cirerol Sansores	Ficción
1916	*Fatal orgullo*	Felipe de Jesús Haro	Ficción

CUADRO II (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Género
1916	*Pobre Valbuena, El (El pobre Balbuena)*	Manuel Noriega	Ficción
1917	*Alma de sacrificio*	Joaquín Coss	Ficción
1917	*Amor que triunfa, El*	Manuel Cirerol Sansores	Ficción
1917	*Barranca trágica (El eco del abismo)*	Santiago J. Sierra	Ficción
1917	*En defensa propia*	Joaquín Coss	Ficción
1917	*En la sombra*	Joaquín Coss (?)	Ficción
1917	*Luz, Tríptico de la vida moderna, La*	J. Jamet y Manuel de la Bandera (?)	Ficción
1917	*Maciste turista*	Santiago J. Sierra y Carlos Fox Martínez	Ficción
1917	*Muerte civil, La*	Domingo De Mezzi	Ficción
1917	*Obsesión, La*	Manuel de la Bandera	Ficción
1917	*Patria nueva (Fiestas presidenciales de los cinco primeros días de mayo de 1917)*	Jesús Garza	Documental
1917	*Reconstrucción nacional*	Se desconoce el dato	Documental
1917	*Soñadora, La*	Eduardo Arozamena y Enrique Rosas	Ficción
1917	*Tabaré*	Luis Lezama y Juan Canals de Homs	Ficción
1917	*Tepeyac (El milagro del Tepeyac)*	José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago	Ficción
1917	*Tigresa, La*	Enrique Rosas y Mimí Derba (?)	Ficción
1917	*Triste crepúsculo*	Manuel de la Bandera	Ficción
1918	*Caridad*	Luis G. Peredo	Ficción
1918	*Cuauhtémoc*	Manuel de la Bandera	Ficción
1918	*María*	Rafael Bermúdez Zataraín	Ficción
1918	*Santa*	Luis G. Peredo	Ficción
1918	*Venganza de bestia (Xandaroff)*	Carlos Martínez de Arredondo	Ficción
1918	*Virgen de Guadalupe, La*	Geo D. Wright	Ficción

CUADRO II (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Género
1919	*Amado Nervo*	Se desconoce el dato	Documental
1919	*Automóvil gris, El (La banda del automóvil gris)*	Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homs	Ficción
1919	*Banda del automóvil, La (La dama enlutada)*	Ernesto Vollrath	Ficción
1919	*Block house de alta luz, El*	Fernando Orozco y Berra	Ficción
1919	*Confesión trágica (Trágica confesión)*	José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago	Ficción
1919	*Don Juan Manuel*	Enrique Castilla	Ficción
1919	*Dos corazones*	Francisco de Lavillete	Ficción
1919	*Emiliano Zapata en vida y muerte*	Enrique Rosas	Documental
1919	*Juan soldado*	Enrique Castilla	Ficción
1919	*Llaga, La*	Luis G. Peredo	Ficción
1919	*Precio de la gloria, El*	Fernando Orozco y Berra	Ficción
1919	*Rompecabezas de Juanillo, El (Juanito/Las brujas)*	Juan Arthenack	Ficción
1919	*Una novia caprichosa*	Francisco de Lavillete	Ficción
1919	*Viaje redondo*	José Manuel Ramos	Ficción
1920	*Cuando la patria lo mande*	Juan Canals de Homs	Ficción
1920	*Encapuchados en Mazatlán, Los*	Jesús Hermenegildo Abitia	Ficción
1920	*Escándalo, El*	Alfredo B. Cuéllar	Ficción
1920	*Hasta después de la muerte*	Ernesto Vollrath	Ficción
1920	*Honor militar*	Fernando Orozco y Berra	Ficción
1920	*Partida ganada*	Enrique Castilla	Ficción
1920	*Terremotos en el estado de Veracruz*	Se desconoce el dato	Documental
1920	*Zarco, El (Los plateados)*	José Manuel Ramos	Ficción
1921	*Alas abiertas (Con las alas abiertas)*	Luis Lezama	Ficción
1921	*Amnesia (Dos almas en una)*	Ernesto Vollrath	Ficción

CUADRO II (*Continuación*)

Año	*Título*	*Dirección*	*Género*
1921	*Caporal, El*	Rafael Bermúdez Zataraín, Juan Canals de Homs y Miguel Contreras Torres (?)	Ficción
1921	*Carmen*	Ernesto Vollrath	Ficción
1921	*Carnaval de 1921, El*	Roca y Santos Badía	Documental
1921	*Carnaval trágico*	Jesús Hermenegildo Abitia	Ficción
1921	*Chicos de la prensa, Los (La gran noticia/ Los cuentos de otoño)*	Carlos Noriega Hope	Ficción
1921	*Cómo se efectúa la limpia de la ciudad de México*	Se desconoce el dato	Documental
1921	*Corrida de Covadonga*	Robert A. Turnbull	Documental
1921	*Crimen del otro, El*	Carlos Stahl	Ficción
1921	*Dama de las camelias, La*	Carlos Stahl	Ficción
1921	*De raza azteca*	Guillermo Calles y Miguel Contreras Torres	Ficción
1921	*En la hacienda*	Ernesto Vollrath	Ficción
1921	*En la tierra del oro negro*	José S. Ortiz	Documental
1921	*Fiestas del Centenario de la consumación de la Independencia, Las*	Se desconoce el dato	Documental
1921	*Grandes fiestas del centenario, Las*	Se desconoce el dato	Documental
1921	*Grandes y solemnes festejos del Centenario, Los*	Se desconoce el dato	Documental
1921	*Luchando por el petróleo*	Ezequiel Carrasco Martínez	Ficción
1921	*Malditas sean las mujeres*	Carlos Stahl	Ficción
1921	*Mitad y mitad) (El tren expreso*	Enrique J. Vallejo	Ficción
1921	*Parcela, La*	Ernesto Vollrath	Ficción
1921	*Tren expreso, El*	Fernando R. Elizondo	Ficción
1922	*Amor*	Froylán H. Torres	Ficción
1922	*Bolcheviquismo*	Pedro J. Vázquez	Ficción
1922	*Fanny o el robo de veinte millones*	Manuel Sánchez Valtierra	Ficción

CUADRO II (*Continuación*)

Año	*Título*	*Dirección*	*Género*
1922	*Fiestas de Chalma*	Miguel Othón de Mendizábal	Documental
1922	*Fulguración de raza (Fulguración de la raza)*	Eduardo Martorell (?)	Ficción
1922	*Hombre sin patria, El*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1922	*Llamas de rebelión*	Adolfo Quezada Jr.	Ficción
1922	*Luz de redención*	Rafael Trujillo	Ficción
1922	*Magdalena*	Se desconoce el dato	Ficción
1922	*México*	Fernando Orozco y Berra	Documental
1922	*México Bello o México Moderno*	Díaz Ordaz	Documental
1922	*México en las fiestas del Centenario de Brasil*	Se desconoce el dato	Documental
1922	*Población del Valle de Teotihuacán*	Manuel Gamio	Documental
1922	*Puñalada, La*	Rafael Trujillo (?)	Ficción
1922	*Señor Alcalde, El*	Enrique Castilla	Ficción
1922	*Último sueño, El*	Alberto Bell	Ficción

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Dávalos y Vázquez, 1985 y Ramírez 1989.

CUADRO III

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJES POR TIPO DE FILM (1916-1922)

Año	*Ficción*	*Documental*	*Total*
1916	3	0	3
1917	14	2	16
1918	6	0	6
1919	12	2	14
1920	7	1	8
1921	15	7	22
1922	11	5	16
Totales	68	17	85

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Dávalos y Vázquez, 1985, y Ramírez, 1989.

CUADRO IV

DATOS ESTADÍSTICOS DE LAS GANANCIAS POR EXPORTACIÓN DE PELÍCULAS ESTADOUNIDENSES A PAÍSES DE AMÉRICA LATINA (1912-1918), EN MILES DE DÓLARES

País importador	*1912*	*1913*	*1915*	*1916*	*1917*	*1918*	*Total*
Argentina	5,000	1,780	2,040	28,278	30,996	16,043	84,137
Brasil	14,124	10,575	744	6,504	5,353	10,471	47,771
México	962	2,944	214	2,742	7,852	4,310	19,024

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Anónimo, 28 de febrero de 1920: 1391.

CUADRO V

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA POR ESTRENOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1918-1922)

Año	*Películas estadounidenses*	*Películas de otros países**	*Películas mexicanas*
1918	207	192	8
1919	216	146	11
1920	262	202	6
1921	406	220	12
1922	364	147	15
Total	1455	907	52

* Estas cifras incluyen las películas de nacionalidad no identificada en la fuente.
Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Amador y Ayala 1999 y 2009.

CUADRO VI

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR EMPRESA PRODUCTORA O PRODUCTOR (1916-1922)

Año	*Título*	*Producción/empresas*
1920	*Encapuchados en Mazatlán, Los*	Abitia Film/Jesús Abitia
1921	*Carnaval trágico*	Abitia Film/Jesús Abitia
1922	*Bolcheviquismo*	Águila-Azteca
1917	*Muerte civil, La*	Anáhuac Film Corporation
1922	*Fanny o el robo de veinte millones*	Anáhuac Film Corporation/ Eduardo Urriola, Ángel Álvarez y Manuel Arvide
1917	*Barranca trágica (El eco del abismo)*	Arrondo Film/Gonzalo Arrondo
1917	*Maciste turista*	Arrondo Film/Gonzalo Arrondo
1917	*Alma de sacrificio*	Azteca Film/Rosas y Derba
1917	*En defensa propia*	Azteca Film/Rosas y Derba
1917	*En la sombra*	Azteca Film/Rosas y Derba
1917	*Soñadora, La*	Azteca Film/Rosas y Derba
1917	*Tigresa, La*	Azteca Film/Rosas y Derba
1919	*Rompecabezas de Juanillo, El (Juanito/Las brujas)*	Aztlán Film
1921	*Caporal, El*	Aztlán Film
1918	*Cuauhtémoc*	Bandera Films o Mexamer Films/ Manuel de la Bandera y Arturo Fernández
1922	*Último sueño, El*	Bell-Abitia Cinemas y Pro-México
1916	*1810 o ¡Los libertadores!*	Cirmar Films/Martínez de Arredondo y Cirerol Sansores
1917	*Amor que triunfa, El*	Cirmar Films/Martínez de Arredondo y Cirerol Sansores
1918	*Venganza de bestia (Xandaroff)*	Cirmar Films/Martínez de Arredondo y Cirerol Sansores
1917	*Reconstrucción nacional*	Compañía Cinematográfica Queretana, S.A.
1919	*Amado Nervo*	Compañía Manufacturera de Películas, S.A.
1920	*Terremotos en el estado de Veracruz*	Compañía Manufacturera de Películas, S.A.

CUADRO VI (*Continuación*)

Año	Título	Producción/empresas
1920	*Escándalo, El*	Compañía Manufacturera de Películas, S.A./Alfredo Cuéllar,
1917	*Triste crepúsculo*	Manuel de la Bandera, Álvarez, Arrondo y Cía
1921	*Mitad y mitad (El tren expreso)*	Dieli Film/Fernando R.Elizondo
1922	*Fiestas de Chalma*	Dirección de Antropología
1922	*Población del Valle de Teotihuacán*	Dirección de Antropología
1919	*Dos corazones*	Ediciones Águila Film, S.A.
1919	*Una novia caprichosa*	Ediciones Águila Film, S.A.
1918	*Caridad*	Ediciones Camus/Germán Camus
1918	*Santa*	Ediciones Camus/Germán Camus
1919	*Banda del automóvil, La (La dama enlutada)*	Ediciones Camus/Germán Camus
1920	*Hasta después de la muerte*	Ediciones Camus/Germán Camus
1921	*Alas abiertas (Con las alas abiertas)*	Ediciones Camus/Germán Camus
1921	*Amnesia (Dos almas en una)*	Ediciones Camus/Germán Camus
1921	*Carmen*	Ediciones Camus/Germán Camus
1921	*En la hacienda*	Ediciones Camus/Germán Camus
1921	*Grandes fiestas del Centenario, Las*	Ediciones Camus/Germán Camus
1919	*Don Juan Manuel*	Ediciones Cortés/Ladislao Cortés
1921	*Tren expreso, El*	Fernando R. Elizondo
1921	*Parcela, La*	Ernesto Vollrath Films
1917	*Tepeyac (El milagro del Tepeyac)*	Films Colonial
1919	*Confesión trágica (Trágica confesión)*	Films Colonial México/ Javier Frías Beltrán
1921	*Grandes y solemnes festejos del Centenario, Los*	International Pictures Company
1920	*Partida ganada*	La Cinema Martínez y Compañía/ Agustín Martínez
1922	*Señor Alcalde, El*	Julio Lamadrid y Enrique Castilla
1919	*Viaje redondo*	Martínez y Compañía La Cinema/ Agustín Elías Martínez
1922	*Llamas de rebelión*	Martínez y Quezada/Agustín Elías Martínez y Adolfo Quezada (?)
1918	*María*	Metrópoli Films
1917	*Tabaré*	México Film, S.A. o Cuauhtémoc Film

CUADRO VI (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresas*
1916	*Fatal orgullo*	México Lux, S.A./Max Chauvet
1917	*Luz, Tríptico de la vida moderna, La*	México Lux, S.A./Max Chauvet
1916	*Pobre Valbuena, El (El pobre Balbuena)*	Noriega Film Co.
1921	*En la tierra del oro negro*	José S.Ortiz
1921	*Luchando por el petróleo*	Popocatépetl Film/Chapultepec Film
1921	*De raza azteca*	Producciones Contreras Torres
1922	*Hombre sin patria, El*	Producciones Contreras Torres
1920	*Zarco, El (Los plateados)*	Producciones Contreras Torres, Izamal Film y Agustín Elías Martínez
1922	*Fulguración de raza (Fulguración de la raza)*	Producciones Martorell/Eduardo Martorell
1921	*Chicos de la prensa, Los (La gran noticia/Los cuentos de otoño)*	Producciones Silvestre Bonnard
1917	*Obsesión, La*	Quetzal Film/Manuel de la Bandera
1921	*Carnaval de 1921, El*	Roca y Santos Badía
1919	*Automóvil gris, El (La banda del automóvil gris)*	Rosas y Companía/Enrique Rosas
1919	*Emiliano Zapata en vida y muerte*	Enrique Rosas
1918	*Virgen de Guadalupe, La*	Se desconoce el dato
1921	*Cómo se efectúa la limpia de la ciudad de México*	Se desconoce el dato
1922	*Magdalena*	Se desconoce el dato
1922	*México Bello o México Moderno*	Secretaría de Bellas Artes y Sociedad Germano Mexicana de Hamburgo
1917	*Patria nueva (Fiestas presidenciales de los cinco primeros días de mayo de 1917)*	Secretaría de Guerra y Marina
1919	*Block house de alta luz, El*	Secretaría de Guerra y Marina
1919	*Precio de la gloria, El*	Secretaría de Guerra y Marina
1920	*Honor militar*	Secretaría de Guerra y Marina
1920	*Cuando la patria lo mande*	Secretaría de Guerra y Marina/ Juan Canals de Homes

CUADRO VI (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresas*
1919	*Juan soldado*	Secretaría de Guerra y Marina/ Chapultepec Film
1922	*México*	Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo
1922	*México en las fiestas del Centenario de Brasil*	Secretaría de Relaciones Exteriores
1921	*Crimen del otro, El*	Stahl Films/Jorge y Carlos Stahl
1921	*Dama de las camelias, La*	Stahl Films/Jorge y Carlos Stahl
1921	*Malditas sean las mujeres*	Stahl Films/Jorge y Carlos Stahl
1922	*Amor*	Torres Films/Froylán Torres
1921	*Fiestas del Centenario de la consumación de la Independencia, Las*	Salvador Toscano
1922	*Luz de redención*	Rafael Trujillo
1922	*Puñalada, La*	Rafael Trujillo
1921	*Corrida de Covadonga*	Robert A. Turnbull
1919	*Llaga, La*	Gonzalo Varela, Federico Gamboa y Luis G. Peredo

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Dávalos y Vázquez, 1985 y Ramírez, 1989.

CUADRO VII

DATOS ESTADÍSTICOS DE EXPORTACIÓN DE PELÍCULAS NORTEAMERICANAS A PAÍSES DE AMÉRICA LATINA (ABRIL-JULIO DE 1919, PIES DE PELÍCULA POSITIVA)

País	*Abril*	*Mayo*	*Junio*	*Julio*
Argentina	566,525	*	553,825	653,132
Brasil	1,137,307	160,859	535,705	541,428
Cuba	715,786	405,146	523,110	51,417
Chile	131,841	172,954	181,699	118,233
México	77,100	372,943	327,232	420,844

* Se desconoce el dato.

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Anónimo, 28 de febrero de 1920: 1391.

CUADRO VIII

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA IMPORTACIÓN DE PELÍCULAS A MÉXICO (1920-1924, KILOS DE PELÍCULA)

Nacionalidad	1920	1921	1922	1923	1924
Norteamericanas	8,595	9,136	9,408	17,451	14,418
Alemanas	137	1,481	1,430	1,650	729
Italianas	32	1,772	642	879	207
Francesas	231	55	989	1496	5,352
Españolas	0	102	104	450	340

Fuente: Elaborada por la autora a partir de los datos contenidos en: De los Reyes, 1992: 69.

CUADRO IX

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA POR ESTRENOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1923-1929)

Año	*Películas estadounidenses*	*Películas de otros países**	*Películas mexicanas*
1923	370	122	7
1924	377	52	3
1925	421	57	3
1926	418	46	6
1927	460	42	6
1928	485	52	4
1929	418	62	2
Total	2949	433	31

* Estas cifras incluyen las películas de nacionalidad no identificada en la fuente.
Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Amador y Ayala, 1999.

CUADRO X

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR DIRECTOR Y GÉNERO (1923-1928)

Año	*Título*	*Dirección*	*Género*
1923	*Almas tropicales*	Manuel R. Ojeda y Miguel Contreras Torres	Ficción
1923	*Atavismo*	Gustavo Sáenz de Sicilia	Ficción
1923	*Hijo de la loca, El*	José S. Ortiz	Ficción
1923	*Oro, sangre y sol*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1923	*Sacrificio por amor*	Francisco García Urbizu	Ficción/ Provincia
1923	*Secreto de un pecado, El*	Ángel E. Álvarez, y José S. Ortiz	Ficción
1924	*Aguiluchos mexicanos*	Miguel Contreras Torres y Gustavo Sáenz de Sicilia	Ficción
1924	*No matarás*	José S. Ortiz	Ficción/ Provincia
1924	*Oaxaca film*	Arnulfo y Óscar Aragón	Documental/ Provincia
1924	*Un drama en la aristocracia (Escándalo social)*	Gustavo Sáenz de Sicilia	Ficción
1925	*Antonio Fuentes y Homer Smith (Tony Fuentes contra Homer Smith)*	Se desconoce el dato	Documental
1925	*Baja California*	Se desconoce el dato	Documental/ Provincia
1925	*Buitre, El*	Gabriel García Moreno	Ficción/ Provincia
1925	*Carnaval 1925*	Manuel Cirerol Sansores	Documental/ Provincia
1925	*Compañeros del silencio, Los*	Basilio Zubiaur	Ficción
1925	*Enigma*	Ángel E. Álvarez	Ficción
1925	*Linterna de Diógenes, La (La linterna mágica)*	Carlos Stahl	Ficción
1925	*México militar*	Se desconoce el dato	Documental
1925	*Milagro de la guadalupana, El*	William P. S. Earle	Ficción

CUADRO X (*Continuación*)

Año	*Título*	*Dirección*	*Género*
1925	*Tras las bambalinas del Bataclán*	William P. S. Earle	Ficción
1925	*Traviesa juventud*	Francisco García Urbizu	Ficción/ Provincia
1925	*Último día de un torero, El (La despedida de Rodolfo Gaona)*	Rafael Trujillo	Documental
1925	*Verdad de la vida, La*	Alejandro Peniche Sierra	Ficción/ Provincia
1926	*Azares de la vida*	Se desconoce el dato	Ficción
1926	*Banda del cinco de oros, La*	Eduardo Urriola	Ficción
1926	*Chiapas*	Campos	Documental/ Provincia
1926	*Corazón de gloria*	Harry Harvey	Ficción
1926	*Corazón de madre*	Jorge Pierkoff o Penkoff y Alfonso Bustamante	Ficción
1926	*Cosas de México, Las*	Se desconoce el dato	Documental
1926	*Cristo de oro, El*	Manuel R. Ojeda y Basilio Zubiaur	Ficción
1926	*Del rancho a la capital*	Eduardo Urriola	Ficción
1926	*Hipnotismo*	Miguel Contreras Torres (?)	Ficción
1926	*Indio Yaqui, El*	Guillermo Calles	Ficción/ Provincia
1926	*Relicario, El*	Miguel Contreras Torres y Norma Lezy	Ficción
1927	*Conspiración*	Manuel R. Ojeda	Ficción
1927	*Puño de hierro, El*	Gabriel García Moreno	Ficción/ Provincia
1927	*Raza de bronce*	Guillermo Calles	Ficción/ Provincia
1927	*Sangre azteca*	Gabriel García Moreno (?)	Ficción/ Provincia
1927	*Sendero gris, El*	Jesús Cárdenas	Ficción
1927	*Tren fantasma, El*	Gabriel García Moreno	Ficción/ Provincia

CUADRO X (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Género
1927	*Una catástrofe en el mar*	Eduardo Urriola	Ficción
1927	*Yo soy tu padre*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1928	*Caballero misterioso, El*	Oriel Lester Adams	Ficción/ Provincia
1928	*Coloso de mármol, El*	Manuel R. Ojeda	Ficción
1928	*Secreto de la abuela, El*	Cándida Beltrán Rendón	Ficción
1928	*Sol de Gloria*	Guillermo Calles	Ficción/ Provincia

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Dávalos y Vázquez, 1985 y Ramírez, 1989.

CUADRO XI

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR TIPO DE PELÍCULA Y POR SEDE DE FINANCIAMIENTO Y RODAJE (1923-1928)

	Ficción		*Documentales*		
Año	*Capital*	*Provincia*	*Capital*	*Provincia*	*Totales*
1923	5	1	0	0	6
1924	2	1	0	1	4
1925	5	3	3	2	13
1926	8	1	1	1	11
1927	4	4	0	0	8
1928	2	2	0	0	4
Totales	26	12	4	4	46

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Dávalos y Vázquez, 1985 y Ramírez, 1989.

CUADRO XII

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR EMPRESA PRODUCTORA O PRODUCTOR (1923-1928)

Año	*Título*	*Producción/empresa*
1923	*Secreto de un pecado, El*	Ángel E. Álvarez
1925	*Enigma*	Ángel E. Álvarez
1927	*Sendero gris, El*	American Film Corporation/ Jesús Cárdenas
1925	*Milagro de la guadalupana, El*	Amex Film Corporation
1925	*Tras las bambalinas del Bataclán*	Amex Film Corporation
1926	*Corazón de gloria*	Amex Film Corporation
1923	*Almas tropicales*	Artistas Mexicanos
1926	*Banda del cinco de oros, La*	Artistas Unidos Mexicanos/ Eduardo Urriola y Manuel Arvide
1928	*Secreto de la abuela, El*	Cándida Beltrán Rendón
1928	*Sol de Gloria*	Guillermo Calles
1926	*Indio Yaqui, El*	Guillermo Calles y José Duarte
1927	*Puño de hierro, El*	Centro Cultural Cinematográfico, S.A.
1927	*Sangre azteca*	Centro Cultural Cinematográfico, S.A.
1927	*Tren fantasma, El*	Centro Cultural Cinematográfico, S.A.
1927	*Una catástrofe en el mar*	Compañía Foto-Cine El Águila, S.A/ Eduardo Urriola y Jorge Ramírez
1927	*Raza de bronce*	Rafael Corella
1925	*Baja California*	Rafael Corrella
1923	*Atavismo*	Ediciones Sáenz de Sicilia o Gallo Film/Gustavo Sáenz de Sicilia
1924	*Un drama en la aristocracia (Escándalo social)*	Ediciones Sáenz de Sicilia o Gallo Film/Gustavo Sáenz de Sicilia
1925	*Buitre, El*	Elk Films
1926	*Cristo de oro, El*	Escuela Filmadora Nacional
1923	*Sacrificio por amor*	Francisco García Urbizu
1925	*Traviesa juventud*	Francisco García Urbizu
1926	*Chiapas*	Gobierno del Estado de Chiapas
1928	*Coloso de mármol, El*	Instituto de Geografía Nacional/ Oswald Schafler
1928	*Caballero misterioso, El*	Inter-Américas Cinemas

CUADRO X (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresa*
1926	*Del rancho a la capital*	Judex Film/Eduardo Urriola
1923	*Hijo de la loca, El*	Netzahualcóyotl Film/José S. Ortiz, Lorenzo Hernández y Germán Islas
1927	*Yo soy tu padre*	Oro Sayeg Films/Tufic Sayeg
1924	*No matarás*	José S. Ortiz
1925	*Verdad de la vida, La*	Alejandro Peniche Sierra
1926	*Corazón de madre*	Jorge Pierkoff o Penkoff
1925	*Carnaval 1925*	Producciones Cirerol-Badía-Campos/ Manuel Cirerol Sansores
1923	*Oro, sangre y sol*	Producciones Contreras Torres
1924	*Aguiluchos mexicanos*	Producciones Contreras Torres
1926	*Relicario, El*	Producciones Contreras Torres
1926	*Hipnotismo*	Producciones Contreras Torres (?)
1927	*Conspiración*	Pro-Mex-Films
1924	*Oaxaca film*	Se desconoce el dato
1925	*Antonio Fuentes y Homer Smith (Tony Fuentes contra Homer Smith)*	Se desconoce el dato
1925	*Compañeros del silencio, Los*	Se desconoce el dato
1925	*Último día de un torero, El (La despedida de Rodolfo Gaona)*	Se desconoce el dato
1926	*Azares de la vida*	Se desconoce el dato
1926	*Cosas de México, Las*	Se desconoce el dato
1925	*México militar*	Secretaría de Guerra y Marina
1925	*Linterna de Diógenes, La (La linterna mágica)*	Stahl Films/Jorge y Carlos Stahl

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: Dávalos y Vázquez, 1985 y Ramírez, 1989.

CUADRO XIII

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA DE CINE HISPANO (1929-1939)

Año	*Largometraje*	*Mediometraje*	*Cortometraje*	*Total*
1929	2	0	40 *	42
1930	37	8	22*	67
1931	43	1	5	49
1932	5	0	0	5
1933	11	0	2	13
1934	14	0	0	14
1935	14	0	0	14
1936	3	0	0	3
1937	1	0	0	1
1938	5	0	0	5
1939	6	0	0	6
Totales	141	9	69	219

* Las cifras son aproximadas.

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información filmográfica contenida en: Heinink y Dickson, 1990.

CUADRO XIV

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR DIRECTOR Y GÉNERO (1932-1936)

Año	*Título*	*Dirección*	*Género*
1932	*Águilas frente al sol*	Antonio Moreno	Ficción
1932	*Anónimo, El*	Fernando de Fuentes	Ficción
1932	*Contrabando*	Alberto Méndez Bernal	Ficción
1932	*Mano a mano*	Arcady Boytler	Ficción
1932	*Revolución (La sombra de Pancho Villa)*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1932	*Sobre las olas*	Miguel Zacarías	Ficción
1932	*Una vida por otra*	John H. Auer	Ficción
1933	*Águilas de Ámerica*	Manuel R. Ojeda	Ficción

CUADRO XIV (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Género
1933	*Almas encontradas*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1933	*Calandria, La (Calandria)*	Fernando de Fuentes	Ficción
1933	*Compadre Mendoza, El*	Fernando de Fuentes	Ficción
1933	*Corazones en derrota (El corazón hecho garras)*	Rubén C. Navarro	Ficción
1933	*Enemigos*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1933	*Héroe de Nacozari, El (Jesús García, el héroe de Nacozari)*	Guillermo Calles	Ficción
1933	*Juárez y Maximiliano*	Miguel Contreras Torres y Raphael J. Sevilla,	Ficción
1933	*Llorona, La*	Ramón Peón	Ficción
1933	*Mujer del puerto, La*	Arcady Boytler Raphael J. Sevilla	Ficción
1933	*Noche del pecado, La*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1933	*Pecados de amor*	David Kirkland	Ficción
1933	*Prisionero trece, El*	Fernando de Fuentes	Ficción
1933	*Profanación*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1933	*Pulpo humano, El (In fraganti)*	Jorge Bell y Guillermo Calles	Ficción
1933	*Sagrario*	Ramón Peón	Ficción
1933	*Sangre manda, La*	José Bohr y Raphael J. Sevilla	Ficción
1933	*Su última canción*	John H. Auer y Fernando de Fuentes	Ficción
1933	*Tiburón*	Ramón Peón	Ficción
1933	*Tigre de Yautepec, El*	Fernando de Fuentes	Ficción
1933	*Vuelo de la muerte, El*	Guillermo Calles	Ficción
1934	*Bohemios*	Rafael E. Portas	Ficción
1934	*Chucho el Roto*	Gabriel Soria	Ficción
1934	*Clemencia*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1934	*Corazón bandolero*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1934	*Cruz diablo*	Fernando de Fuentes	Ficción
1934	*Doña Malinche*	José Castellot, Jr.	Ficción
1934	*Dos monjes*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1934	*Escándalo, El*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción

CUADRO XIV (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Género
1934	*Fantasma del convento, El*	Fernando de Fuentes	Ficción
1934	*Isla maldita, La (La isla encantada)*	Boris Maicon	Ficción
1934	*Janitzio*	Carlos Navarro	Ficción
1934	*Mujeres sin alma (Venganza suprema)*	Ramón Peón y Juan Orol	Ficción
1934	*Netzahualcóyotl (El rey poeta)*	Manuel Sánchez Valtierra	Ficción
1934	*Oro y Plata*	Ramón Peón	Ficción
1934	*Payasadas de la vida*	Miguel Zacarías	Ficción
1934	*Primo Basilio, El*	Carlos de Nájera	Ficción
1934	*Quién mató a Eva?*	José Bohr	Ficción
1934	*Rebelión*	Manuel Gamio	Ficción
1934	*Redes*	Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel	Ficción
1934	*Tierra, amor y dolor*	Ramón Peón y Julián S. González	Ficción
1934	*Tribu*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1934	*Tu hijo (Amor de madre)*	José Bohr	Ficción
1934	*Una mujer en venta*	Jesús “Chano” Urueta	Ficción
1934	*¡Viva México! (El grito de Dolores)*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1935	*Celos*	Arcady Boytler	Ficción
1935	*Desheredados, Los (Justicia humana)*	Guillermo Baqueriza	Ficción
1935	*Familia Dressel, La*	Fernando de Fuentes	Ficción
1935	*Hoy comienza la vida*	Alex Phillips y Juan José Segura	Ficción
1935	*Juan Pistolas*	Robert Curwood	Ficción
1935	*Luponini (Luponini de Chicago)*	José Bohr	Ficción
1935	*Madre querida*	Juan Orol	Ficción
1935	*María Elena*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1935	*Martín Garatuza*	Gabriel Soria	Ficción
1935	*Más allá de la muerte*	Ramón Peón y Adela Sequeyro	Ficción
1935	*Misterio del rostro pálido, El*	Juan Bustillo Oro	Ficción

CUADRO XIV (*Continuación*)

Año	*Título*	*Dirección*	*Género*
1935	*Monja, casada, virgen y mártir*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1935	*Muertos hablan, Los*	Gabriel Soria	Ficción
1935	*Qué hago con la criatura?*	Ramón Peón	Ficción
1935	*Rayo de Sinaloa, El (Heraclio Bernal)*	Julián S. González	Ficción
1935	*Rosario*	Miguel Zacarías	Ficción
1935	*Silencio sublime (El infierno del vicio)*	Ramón Peón	Ficción
1935	*Sor Juana Inés de la Cruz*	Ramón Peón	Ficción
1935	*Sueño de amor (Rapsodia de amor o Serenata de amor)*	José Bohr	Ficción
1935	*Tesoro de Pancho Villa, El*	Arcady Boytler	Ficción
1935	*Todo un hombre*	Ramón Peón	Ficción
1935	*¡Vámonos con Pancho Villa!*	Fernando de Fuentes	Ficción
1936	*Allá en el Rancho Grande (Cruz)*	Fernando de Fuentes	Ficción
1936	*Así es la mujer*	José Bohr	Ficción
1936	*Baúl macabro, El*	Miguel Zacarías	Ficción
1936	*Calvario de una esposa, El*	Juan Orol	Ficción
1936	*Chicos de la prensa, Los*	Ramón Peón	Ficción
1936	*Cielito lindo*	Roberto O'Quigley y Roberto Gavaldón	Ficción
1936	*¡Esos hombres! (Malditos sean los hombres)*	Aguilar Rolando	Ficción
1936	*Honrarás a tus padres*	Juan Orol	Ficción
1936	*Impostor, El*	David Kirkland	Ficción
1936	*Irma la mala*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1936	*Judas*	Manuel R. Ojeda	Ficción
1936	*Madres del mundo*	Rolando Aguilar	Ficción
1936	*Malditas sean las mujeres*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1936	*Marihuana (El monstruo verde)*	José Bohr	Ficción
1936	*Mater nostra*	Gabriel Soria	Ficción
1936	*Mujeres de hoy*	Ramón Peón	Ficción

CUADRO XIV (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Género
1936	*Mujeres mandan, Las (Su gran aventura)*	Fernando de Fuentes	Ficción
1936	*No te engañes corazón*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1936	*Nostradamus*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1936	*¡Ora Ponciano! (Sol, sangre y arena)*	Gabriel Soria	Ficción
1936	*Rosal bendito, El*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1936	*Superloco, El (El secreto del doctor Dyenis)*	Juan José Segura	Ficción
1936	*Suprema ley*	Rafael E. Portas	Ficción
1936	*Tras la reja*	Jorge M. Dada	Ficción

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: García Riera, 1993.

CUADRO XV

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR EMPRESA PRODUCTORA O PRODUCTOR (1932-1936)

Año	Título	Producción/empresas
1933	*Pecados de amor*	Águila Films
1935	*Martín Garatuza*	Águila Films/Antonio Prida Santacilia
1933	*Corazones en derrota (El corazón hecho garras)*	Alpha Films/Ramón Aréstegui
1934	*Netzahualcóyotl (El rey poeta)*	Anáhuac Productora Cinematográfica/ Daniel Sánchez Valtierra
1934	*Mujeres sin alma (Venganza suprema)*	Aspa Films de México y Juan Orol
1935	*Madre querida*	Aspa Films de México y Juan Orol
1936	*Calvario de una esposa, El*	Aspa Films de México y Juan Orol
1936	*Honrarás a tus padres*	Aspa Films de México y Juan Orol
1933	*Sagrario*	Aspa Films de México y Juan Orol
1933	*Enemigos*	Atlántida Films/Filiberto Lozoya, Hermilio Sánchez y Héctor Manjarrez
1934	*Tierra, amor y dolor*	Atlas Films

CUADRO XV (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresas*
1933	*Sangre manda, La*	José Bohr y Eva Limiñana (Duquesa Olga)/ Producciones Cinematográficas Internacionales
1934	*¿Quién mató a Eva?*	José Bohr y Eva Limiñana (Duquesa Olga)
1934	*Tu hijo (Amor de madre)*	José Bohr y Eva Limiñana (Duquesa Olga)
1935	*Luponini (Luponini de Chicago)*	José Bohr y Eva Limiñana (Duquesa Olga)
1935	*Sueño de amor (Rapsodia de amor o Serenata de amor)*	José Bohr y Eva Limiñana (Duquesa Olga)
1936	*Así es la mujer*	José Bohr y Eva Limiñana (Duquesa Olga)
1936	*Marihuana (El monstruo verde)*	José Bohr y Eva Limiñana (Duquesa Olga)
1935	*Desheredados, Los (Justicia humana)*	Salvador Bueno y Francisco Beltrán
1936	*Malditas sean las mujeres*	Salvador Bueno y Francisco Beltrán
1936	*Nostradamus*	Salvador Bueno y Francisco Beltrán
1934	*Doña Malinche*	Cinematográfica Artística Industrial
1934	*Bohemios*	Cinematográfica Mexicana
1934	*Chucho el roto*	Cinematográfica Mexicana/ Antonio Manero y José Luis Bueno
1934	*Escándalo, El*	Ren-Mex/Joaquín López Negrete
1935	*¡Vámonos con Pancho Villa!*	CLASA Films/Alberto Pani
1936	*Mujeres mandan, Las (Su gran aventura)*	CLASA Films/Alberto Pani
1932	*Águilas frente al sol*	Compañía Nacional Productora de Películas
1932	*Anónimo, El*	Compañía Nacional Productora de Películas
1932	*Una vida por otra*	Compañía Nacional Productora de Películas/Gustavo Sáenz de Sicilia
1933	*Héroe de Nacozari, El (Jesús García, el héroe de Nacozari)*	Compañía Nacional Productora de Películas
1933	*Prisionero trece, El*	Compañía Nacional Productora de Películas
1933	*Su última canción*	Compañía Nacional Productora de Películas
1934	*Clemencia*	Compañía Nacional Productora de Películas

CUADRO XV (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresas*
1935	*Rosario*	Cooperativa Continental
1935	*Más allá de la muerte*	Cooperativa Éxito (Crédito Popular)/ Adela Sequeyro
1935	*¿Qué hago con la criatura?*	Cooperativa Éxito (Crédito Popular)
1933	*Pulpo humano, El (In fraganti)*	Cuauhtémoc Films
1935	*Rayo de Sinaloa, El (Heraclio Bernal)*	Raúl de Anda y Julián S. González
1936	*Chicos de la prensa, Los*	Carmelo de las Casas
1934	*Isla maldita, La (La isla encantada)*	Distrimex/ José Manuel Hernández
1933	*Llorona, La*	Eco Films
1934	*Primo Basilio, El*	Eurindia Films/Servando de la Garza
1933	*Mujer del puerto, La*	Eurindia Films/Servando de la Garza
1935	*Muertos hablan, Los*	Films de México y José Luis Bueno
1936	*Cielito lindo*	Films de México y José Luis Bueno
1936	*Mater nostra*	Films de México y José Luis Bueno
1936	*Irma la mala*	Films Selectos/Raphael J. Sevilla
1933	*Calandria, La (Calandria)*	Hispano Mexicana Cinematográfica/ José Castellot
1934	*Oro y Plata*	Hispano Mexicana Cinematográfica
1935	*Familia Dressel, La*	Impulsora Cinematográfica (ICSA)
1934	*Cruz diablo*	Impulsora Mex-Art/Paul Bush
1935	*María Elena*	Impulsora Mex-Art/Paul Bush
1933	*Profanación*	Indo-América Films
1933	*Almas encontradas*	Industrial Cinematográfica y José Alcayde
1933	*Tiburón*	Industrial Cinematográfica/José Alcayde y Alberto Monroy
1935	*Monja, casada, virgen y mártir*	Industrial Cinematográfica/José Alcayde y Alberto Monroy
1933	*Compadre Mendoza, El*	Interamericana Films y Producciones Águila Films/Rafael Ángel Frías y José Castellot
1935	*Silencio sublime (El infierno del vicio)*	La Mexicana, Elaboradora de Películas
1935	*Sor Juana Inés de la Cruz*	La Mexicana, Elaboradora de Películas
1936	*Mujeres de hoy*	La Mexicana, Elaboradora de Películas
1934	*Payasadas de la vida*	Latino Films de México/Jorge M. Dada

CUADRO XV (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresas*
1932	*Contrabando*	Alberto Méndez Bernal
1934	*Corazón bandolero*	México Films/Raphael J.Sevilla
1936	*Impostor, El*	México Films
1934	*Janitzio*	Crisósforo Peralta, Jr.
1933	*Vuelo de la muerte, El*	Pereda Films/Ramón Pereda
1934	*Dos monjes*	Proa Films/José y Manuel San Vicente
1933	*Águilas de América*	Producción Cultural
1932	*Mano a mano*	Producciones Alcayde o México Nuevo Estudio/José Alcayde
1935	*Misterio del rostro pálido, El*	Producciones Alcayde/José Alcayde y Alberto Monroy
1936	*Suprema ley*	Producciones Artísticas
1935	*Hoy comienza la vida*	Producciones Cinematográficas ELZA/ Salvador Elizondo
1936	*Superloco, El (El secreto del doctor Dyenis)*	Producciones Cinematográficas Éxito-UCPRS (Cooperativa)
1936	*¡Esos hombres! (Malditos sean los hombres)*	Producciones Continental
1936	*Madres del mundo*	Producciones Continental/Jorge Dada
1932	*Revolución (La sombra de Pancho Villa)*	Producciones Contreras Torres
1933	*Juárez y Maximiliano (La caída del imperio)*	Producciones Contreras Torres
1933	*Noche del pecado, La*	Producciones Contreras Torres
1934	*Tribu*	Producciones Contreras Torres
1934	*¡Viva México! (El grito de Dolores)*	Producciones Contreras Torres
1936	*No te engañes corazón*	Producciones Contreras Torres
1933	*Tigre de Yautepec, El*	Producciones FESA (Films Exchange)/ Jorge Pezet
1934	*Fantasma del convento, El*	Producciones FESA (Films Exchange)/ Jorge Pezet
1935	*Juan Pistolas*	Producciones Mexicanas/ Gustavo Sáenz de Sicilia
1935	*Celos*	Producciones Mier/Felipe Mier
1932	*Sobre las olas*	Producciones Miguel Zacarías (Latino Films)

CUADRO XV (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresas*
1934	*Una mujer en venta*	Producciones Monterrey
1936	*Tras la reja*	Producciones Oasis/Jorge Dada
1936	*Baúl macabro, El*	Producciones Pezet/Juan Pezet
1934	*Rebelión*	Producciones Sol
1936	*¡Ora Ponciano! (Sol, sangre y arena)*	Producciones Soria/Gabriel Soria
1935	*Todo un hombre*	Regio-Mex
1936	*Judas*	Remex y PNR/Carlos y Alfredo Villatoro
1936	*Allá en el Rancho Grande (Cruz)*	Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes
1936	*Rosal bendito, El*	Antonio Sáenz
1935	*Tesoro de Pancho Villa, El*	José y Manuel San Vicente y Felipe Mier
1934	*Redes*	Secretaría de Educación Pública

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: García Riera, 1993.

CUADRO XVI

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE DE FICCIÓN POR ESTUDIOS (1932-1936)

Estudio	*1932*	*1933*	*1934*	*1935*	*1936*	*Total*
Nacional Productora	6	17	8	5	0	36
México-Films	0	2	11	14	18	45
Industrial Cinematográfica	0	2	1	2	0	5
Empire Productions	0	0	1	0		1
CLASA (Cinematográfica Latinoamericana, S.A.)	0	0	0	1	6	7
Totales	6*	21	21**	22	24	94

* *Contrabando* no se filmó en estudios; por lo tanto, el total de películas de ese año es de 7.

** *Redes* y *Rebelión* no se filmaron en estudio y desconocemos el dato de dónde se filmó la cinta *Netzahualcóyotl*. Por lo tanto, el total de películas de ese año es de 24.

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: García Riera, 1993.

CUADRO XVII

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA POR ESTRENOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1932-1936)

Año	*Número de salas*	*% de películas estadounidenses*	*% de películas otros países*	*% de películas mexicanas*
1932	25	94.80	1.80	3.40
1933	30	89.90	4.40	5.70
1934	26	86.20	6.60	7.20
1935	34	72.40	8.40	9.10
1936	39	76.20	5.40	18.40

Fuente: Elaborada por la autora a partir de los datos contenidos en: Amador y Ayala, 1980.

CUADRO XVIII

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA ESTADOUNIDENSE ESTRENADA EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1932-1936)

Año	*Películas producidas en Estados Unidos*	*Películas estadounidenses estrenadas en México*	*% de películas estrenadas*
1932	489	263	53.78
1933	507	247	48.71
1934	480	300	62.5
1935	525	207	39.42
1936	522	294	56.32
Totales	2523	1311	51.96

Fuente: Elaborada por la autora a partir de los datos contenidos en: Dadek, 1962, y Amador y Ayala, 1980.

CUADRO XIX

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR DIRECTOR Y PRINCIPALES ACTORES (1936-1937)

Año	*Título*	*Dirección*	*Actores*
1936	*Allá en el Rancho Grande (Cruz)*	Fernando de Fuentes	Tito Guízar, René Cardona, Esther Fernández
1936	*Así es la mujer*	José Bohr	José Bohr, Barry Norton, René Cardona
1936	*Baúl macabro, El*	Miguel Zacarías	Ramón Pereda, René Cardona, Manuel Noriega
1936	*Calvario de una esposa, El*	Juan Orol	Consuelo Frank, Consuelo Moreno, Juan Orol
1936	*Chicos de la prensa, Los*	Ramón Peón	Raúl Talán, Adelita Trujillo, Joaquín Coss
1936	*Cielito lindo*	Roberto O'Quigley y Roberto Gavaldón	Arturo de Córdova, Lupita Gallardo, Pepe Ortiz
1936	*¡Esos hombres! (Malditos sean los hombres)*	Rolando Aguilar	Adriana Lamar, Arturo de Córdova, Marina Tamayo
1936	*Honrarás a tus padres*	Juan Orol	Victoria Blanco, Juan Orol, René Cardona
1936	*Impostor, El*	David Kirkland	Juan José Martínez Casado, Raúl de Anda, Josefina Escobedo
1936	*Irma la mala*	Raphael J. Sevilla	Ramón Pereda, Adriana Lamar, Juan José Martínez Casado
1936	*Judas*	Manuel R. Ojeda	Josefina Escobedo, Carlos Villatoro, Víctor Urruchúa

CUADRO XIX (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Actores
1936	*Madres del mundo*	Rolando Aguilar	Carmen Hermosillo, Manuel Buendía, Víctor Urruchúa
1936	*Malditas sean las mujeres*	Juan Bustillo Oro	Adriana Lamar, Ramón Pereda, Leopoldo Ortín
1936	*Marihuana (El monstruo verde)*	José Bohr	José Bohr, Lupita Tovar, Barry Norton
1936	*Mater nostra*	Gabriel Soria	Esperanza Iris, Julián Soler, Vicente Oroná
1936	*Mujeres de hoy*	Ramón Peón	Adriana Lamar, Ramón Pereda, Victoria Blanco
1936	*Mujeres mandan, Las (Su gran aventura)*	Fernando de Fuentes	Alfredo del Diestro, Marina Tamayo, Sara García
1936	*No te engañes corazón*	Miguel Contreras Torres	Carlos Orellana, Mario Moreno "Cantinflas", Sara García
1936	*Nostradamus*	Juan Bustillo Oro	Carlos Villarías, Consuelo Frank, Juan José Martínez Casado
1936	*¡Ora Ponciano! (Sol, sangre y arena)*	Gabriel Soria	Jesús Solórzano Consuelo Frank, Leopoldo Ortín
1936	*Rosal bendito, El*	Juan Bustillo Oro	Gloria Morel, Juan José Martínez Casado, Leopoldo Ortín
1936	*Superloco, El (El secreto del doctor Dyenis)*	Juan José Segura	Leopoldo Ortín, Carlos Villarías, Consuelo Frank
1936	*Suprema ley*	Rafael E. Portas	Andrés Soler, Gloria Morel, Aurora Cortés
1936	*Tras la reja*	Jorge M. Dada	Antonio Liceaga, Carmen Hermosillo, Emilio Tuero

CUADRO XIX (*Continuación*)

Año	*Título*	*Dirección*	*Actores*
1937	*A la orilla de un palmar*	Raphael J. Sevilla	Vicente Oroná, Marina Tamayo, Alberto Martí
1937	*Abnegación*	Rafael E Portas	Virginia Fábregas, Fernando Soler, Vicente Oroná
1937	*Adelita, La*	Guillermo Hernández Gómez y Mario de Lara	Leopoldo Ortín, Esther Fernández, Pedro Armendáriz
1937	*Adiós Nicanor*	Rafael E. Portas	Emilio "El Indio" Fernández, Carmen Molina, Ernesto Cortázar
1937	*Águila o sol*	Arcady Boytler	Mario Moreno "Cantinflas", Manuel Medel, Margarita Mora
1937	*Alarma*	René Cardona	Jorge Vélez, Yolanda Prida, Alfredo del Diestro
1937	*Allá en el Rancho Chico*	René Cardona	René Cardona, Lucha María Ávila, Leopoldo Ortín, Jr.
1937	*Alma jarocha (Estudiantina)*	Antonio Helú	Leopoldo Ortín, Margarita Mora, Juan José Martínez Casado
1937	*Almas rebeldes*	Alejandro Galindo	Nancy Torres, Raúl de Anda, Emilio "El Indio" Fernández
1937	*Amanece en el erial*	Rolando Aguilar	Documental
1937	*Amapola del camino*	Juan Bustillo Oro y Guz Águila	Tito Guízar, Andrea Palma, Leopoldo Ortín
1937	*¡Así en mi tierra!*	Arcady Boytler	Mario Moreno "Cantinflas", Manuel Medel, Antonio R. Frausto
1937	*Ave sin rumbo*	Roberto O'Quigley	Andrea Palma, Arturo de Córdova, Carlos Villarías

CUADRO XIX (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Actores
1937	*Bajo el cielo de México*	Fernando de Fuentes	Vilma Vidal, Rafael Falcón, Domingo Soler
1937	*Bastardo, El*	Ramón Peón	Juan José Martínez Casado, María Calvo, María Luisa Zea
1937	*Canción del alma*	Jesús "Chano" Urueta	Vilma Vidal, Rafael Falcón, Domingo Soler
1937	*Cuatro milpas, Las*	Ramón Pereda	Ramón Pereda, Adriana Lamar, Lorenzo Barcelata
1937	*Cuna vacía, La*	Miguel Zacarías	René Cardona, Lolita González, Adela Jaloma
1937	*Derecho y el deber, El*	Juan Orol	Consuelo Moreno, Juan José Martínez Casado, Juan Orol
1937	*Don Juan Tenorio*	René Cardona	René Cardona, Gloria Morel, Alberto Martí
1937	*Eterna mártir*	Juan Orol	Consuelo Moreno, Juan José Martínez Casado, Manuel Noriega
1937	*Gran cruz, La*	Raphael J. Sevilla	Joaquín Busquets, Elena D'Orgaz, René Cardona
1937	*Guadalupe la Chinaca*	Raphael J. Sevilla	Leopoldo Ortín, Marina Tamayo, Juan José Martínez Casado
1937	*Honradez es un estorbo, La*	Juan Bustillo Oro	Leopoldo Ortín, Gloria Morel, Luis G. Barreiro
1937	*Huapango*	Juan Bustillo Oro	Gloria Morel, Enrique Herrera, Juan José Martínez Casado
1937	*Jalisco nunca pierde*	Jesús Chano Urueta	Esperanza Baur, Jorge Vélez, Pedro Armendáriz

CUADRO XIX (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Actores
1937	*Llaga, La*	Ramón Peón	René Cardona, Adria Delhort, María Luisa Zea
1937	*Madrina del diablo, La*	Ramón Peón	Jorge Negrete, María Fernanda Ibáñez, Consuelo Segarra
1937	*Mancha de sangre, La*	Adolfo Best Maugard	Stella Inda, José Casal, H.G. Batemberg
1937	*Mi candidato*	Jesús "Chano" Urueta	Esther Fernández, Pedro Armendáriz, Joaquín Pardavé
1937	*Mujer de nadie, La*	Adela Sequeyro	Adela Sequeyro, Mario Tenorio, José Eduardo Pérez
1937	*Mujer mexicana*	Ramón Peón	Juan José Martínez Casado, Elvia Salcedo, Eduardo Vivas
1937	*No basta ser madre*	Ramón Peón	Sara García, Carlos Orellana, Miguel Arenas
1937	*Noches de gloria*	Rolando Aguilar	Esperanza Iris, Alfredo del Diestro, Magda Haller
1937	*Obligación de asesinar, La*	Antonio Helú	Leopoldo Ortín, Juan José Martínez Casado, Luis G. Barreiro
1937	*Ojos tapatíos*	Boris Maicon	Jorge Vélez, Esther Fernández, Emma Roldán
1937	*Paloma, La*	Miguel Contreras Torres	Medea de Novara, Enrique Herrera, Arturo de Córdova
1937	*Rapsodia mexicana*	Miguel Zacarías	Lolita González, Vicente Oroná, Joaquín Coss
1937	*Zandunga, La*	Fernando de Fuentes	Lupe Vélez, Rafael Falcón, Arturo de Córdova

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: García Riera, 1993.

CUADRO XX

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR DIRECTOR Y GÉNERO (1937-1940)

Año	*Título*	*Dirección*	*Género*
1937	*A la orilla de un palmar*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1937	*Abnegación*	Rafael E. Portas	Ficción
1937	*Adelita, La*	Guillermo Hernández Gómez y Mario de Lara	Ficción
1937	*Adiós Nicanor*	Rafael E. Portas	Ficción
1937	*Águila o sol*	Arcady Boytler	Ficción
1937	*Alarma*	René Cardona	Ficción
1937	*Allá en el Rancho Chico*	René Cardona	Ficción
1937	*Alma jarocha (Estudiantina)*	Antonio Helú	Ficción
1937	*Almas rebeldes*	Alejandro Galindo	Ficción
1937	*Amanece en el erial*	Rolando Aguilar	Documental
1937	*Amapola del camino*	Juan Bustillo Oro y Guz Águila	Ficción
1937	*¡Así en mi tierra!*	Arcady Boytler	Ficción
1937	*Ave sin rumbo*	Roberto O'Quigley	Ficción
1937	*Bajo el cielo de México*	Fernando de Fuentes	Ficción
1937	*Bastardo, El*	Ramón Peón	Ficción
1937	*Canción del alma*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1937	*Cuatro milpas, Las*	Ramón Pereda	Ficción
1937	*Cuna vacía, La*	Miguel Zacarías	Ficción
1937	*Derecho y el deber, El*	Juan Orol	Ficción
1937	*Don Juan Tenorio*	René Cardona	Ficción
1937	*Eterna mártir*	Juan Orol	Ficción
1937	*Gran cruz, La*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1937	*Guadalupe la Chinaca*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1937	*Honradez es un estorbo, La*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1937	*Huapango*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1937	*Jalisco nunca pierde*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1937	*Llaga, La*	Ramón Peón	Ficción
1937	*Madrina del diablo, La*	Ramón Peón	Ficción
1937	*Mancha de sangre, La*	Adolfo Best Maugard	Ficción

CUADRO XX (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Género
1937	*Mi candidato*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1937	*Mujer de nadie, La*	Adela Sequeyro	Ficción
1937	*Mujer mexicana*	Ramón Peón	Ficción
1937	*No basta ser madre*	Ramón Peón	Ficción
1937	*Noches de gloria*	Rolando Aguilar	Ficción
1937	*Obligación de asesinar, La*	Antonio Helú	Ficción
1937	*Ojos tapatíos*	Boris Maicon	Ficción
1937	*Paloma, La*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1937	*Rapsodia mexicana*	Miguel Zacarías	Ficción
1937	*Zandunga, La*	Fernando de Fuentes	Ficción
1938	*A lo macho (A lo mero macho)*	Martín de Lucenay	Ficción
1938	*Alma norteña*	Roberto Guzmán	Ficción
1938	*¡Aquí llegó el valentón! (El fanfarrón)*	Fernando A. Rivero	Ficción
1938	*Bandidos de Río Frío, Los*	Leonardo Westphal	Ficción
1938	*Beso mortal, El*	Fernando A. Rivero	Ficción
1938	*Bestia negra, La (Mi negra o Su negra)*	Gabriel Soria	Ficción
1938	*Cada loco con su tema*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1938	*Caminos de ayer (La mano de dios)*	Quirico Michelena	Ficción
1938	*Canto a mi tierra (México canta)*	José Bohr	Ficción
1938	*Capitán aventurero (Don Gil de Alcalá)*	Arcady Boytler	Ficción
1938	*Casa del ogro, La*	Fernando de Fuentes	Ficción
1938	*Cementerio de las águilas, El*	Luis Lezama	Ficción
1938	*China Hilaria, La*	Roberto Curwood	Ficción
1938	*Circo trágico, El (La tragedia del circo)*	Manuel R. Ojeda	Ficción
1938	*Cobarde, El*	René Cardona	Ficción
1938	*Crimen del expreso, El*	Manuel Noriega	Ficción

CUADRO XX (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Género
1938	*Diablillos de arrabal (Héroes del barrio)*	Adela Sequeyro	Ficción
1938	*Dos cadetes*	René Cardona y Jorge López Portillo	Ficción
1938	*Enredos de papá, Los) (Soy chato pero las huelo)*	Miguel Zacarías	Ficción
1938	*Estrellita*	René Cardona	Ficción
1938	*Golondrina, La*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1938	*Hambre*	Fernando A. Palacios	Ficción
1938	*Hombres del mar*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1938	*Hotel de los chiflados, El*	Antonio Helú	Ficción
1938	*India bonita, La*	Antonio Helú	Ficción
1938	*Indio, El*	Armando Vargas de la Maza	Ficción
1938	*Infidelidad*	Boris Maicon	Ficción
1938	*Juan sin miedo*	Juan José Segura	Ficción
1938	*Juan soldado*	Louis Gasnier	Ficción
1938	*Juntos pero no revueltos*	Fernando A Rivero	Ficción
1938	*Justicia de Pancho Villa, La (El gaucho Múgica)*	Guz Águila y Guillermo Calles	Ficción
1938	*Látigo, El*	José Bohr	Ficción
1938	*Luna criolla*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1938	*María*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1938	*México lindo*	Ramón Pereda	Ficción
1938	*Mientras México duerme (Ruleteo)*	Alejandro Galindo	Ficción
1938	*Millones de Chaflán, Los*	Rolando Aguilar	Ficción
1938	*Nobleza ranchera*	Alfredo del Diestro	Ficción
1938	*Padre de más de cuatro*	Roberto O'Quigley	Ficción
1938	*Padre Mercader*	Luis Améndolla	Ficción
1938	*Perjura*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1938	*Pescadores de perlas (Sol de gloria)*	Guillermo Calles	Ficción
1938	*Por mis pistolas*	José Bohr	Ficción
1938	*Refugiados en Madrid*	Alejandro Galindo	Ficción
1938	*Reina del río, La*	René Cardona	Ficción
1938	*Rosa de Xochimilco*	Carlos Véjar, Jr.	Ficción
1938	*Rosario de Amozoc, El*	José Bohr	Ficción

CUADRO XX (*Continuación*)

Año	Título	Dirección	Género
1938	*Sangre en las montañas*	Jaime L. Contreras	Ficción
1938	*Señor alcalde, El (El alcalde Lagos o El alcalde de pueblo)*	Gilberto Martínez Solares	Ficción
1938	*Su adorable majadero (Su divino majadero)*	Alberto Gout	Ficción
1938	*Tía de las muchachas, La*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1938	*Tierra brava*	René Cardona	Ficción
1938	*Tierra del mariachi, La*	Raúl de Anda	Ficción
1938	*Un domingo en la tarde*	Rafael E. Portas	Ficción
1938	*Un viejo amor*	Luis Lezama	Ficción
1938	*Una luz en mi camino*	José Bohr	Ficción
1938	*Valentina, La*	Martín de Lucenay	Ficción
1938	*Virgen de la sierra, La (La ley de la selva)*	Guillermo Calles	Ficción
1939	*Adiós mi chaparrita (Refugiados o Los repartidores)*	René Cardona	Ficción
1939	*Apuros de Narciso, Los*	Enrique Herrera	Ficción
1939	*Aventurero del mar, El (Almas en el trópico)*	Carlos Véjar, Jr.	Ficción
1939	*Borrasca humana (Lujuria)*	José Bohr	Ficción
1939	*Caballo a caballo*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1939	*Café concordia*	Alberto Gout	Ficción
1939	*Calumnia*	Francisco Elías	Ficción
1939	*Canción del huérfano, La*	Manuel R. Ojeda	Ficción
1939	*Canción del milagro, La*	Rolando Aguilar	Ficción
1939	*Carne de cabaret (Rosa la Terciopelo)*	Alfonso Patiño Gómez	Ficción
1939	*Con los dorados de Villa*	Raúl de Anda	Ficción
1939	*Corazón de niño*	Alejandro Galindo y Marco Aurelio Galindo	Ficción
1939	*En tiempos de don Porfirio (Melodías de antaño)*	Juan Bustillo Oro	Ficción

CUADRO XX (*Continuación*)

Año	*Título*	*Dirección*	*Género*
1939	*En un burro tres baturros*	José Benavides, Jr.	Ficción
1939	*Fantasma de medianoche, El (El misterio se viste de frac)*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1939	*Gavilán, El*	Ramón Pereda	Ficción
1939	*Hipnotizador, El*	Antonio Helú	Ficción
1939	*Hombres del aire*	Gilberto Martínez Solares	Ficción
1939	*Locura de don Juan, La*	Gilberto Martínez Solares	Ficción
1939	*Los de abajo (Con la división del norte)*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1939	*Luces de barriada*	Roberto O'Quigley	Ficción
1939	*Madre a la fuerza*	Roberto O'Quigley	Ficción
1939	*Miente y serás feliz*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1939	*Muerto murió, El*	Alejandro Galindo	Ficción
1939	*Mujeres y Toros*	Juan José Segura	Ficción
1939	*Noche de los mayas, La*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1939	*Odio*	William Rowland y Fernando Soler	Ficción
1939	*Olvidados de dios, Los*	Ramón Pereda	Ficción
1939	*Papacito lindo (¡El viejo verde!)*	Fernando de Fuentes	Ficción
1939	*Perfidia (La mujer que amó en vano)*	William Rowland	Ficción
1939	*¡Que viene mi marido!*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1939	*Secreto de la monja, El*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1939	*Sendas del destino*	Juan José Ortega	Ficción
1939	*Signo de la muerte, El*	Jesús "Chano" Urueta	Ficción
1939	*Traicionera, La (Herencia macabra)*	José Bohr	Ficción
1939	*Viviré otra vez*	Roberto Rodríguez	Ficción
1940	*Ahí esta el detalle*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1940	*Al son de la marimba*	Juan Bustillo Oro	Ficción
1940	*Allá en el trópico*	Fernando de Fuentes	Ficción
1940	*Amor de los amores*	René Cardona	Ficción
1940	*Charro negro, El*	Raúl de Anda	Ficción

CUADRO XX (*Continuación*)

Año	*Título*	*Dirección*	*Género*
1940	*Con su amable permiso*	Fernando Soler	Ficción
1940	*Creo en dios (Secreto de confesión/ Labios sellados)*	Fernando de Fuentes	Ficción
1940	*¡Cuando la tierra tembló! (El día del juicio)*	Antonio Helú	Ficción
1940	*Hasta que llovió en Sayula (Suerte te dé Dios)*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1940	*Hombre o demonio (Don Juan Manuel)*	Miguel Contreras Torres	Ficción
1940	*Insurgente, El (El último virrey)*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1940	*Jefe máximo, El*	Fernando de Fuentes	Ficción
1940	*Mala yerba*	Gabriel Soria	Ficción
1940	*Mi madrecita*	Francisco Elías	Ficción
1940	*Milagro de Cristo, El*	Francisco Elías	Ficción
1940	*Monje loco, El*	Alejandro Galindo	Ficción
1940	*Papá se desenreda*	Miguel Zacarías	Ficción
1940	*Papá se enreda otra vez*	Miguel Zacarías	Ficción
1940	*Pobre diablo*	José Benavides, Jr.	Ficción
1940	*Por una mujer*	Roberto Guzmán	Ficción
1940	*Rancho alegre*	Rolando Águila	Ficción
1940	*Recordar es vivir*	Fernando A. Rivero	Documental
1940	*Secreto del sacerdote, El*	Joselito Rodríguez	Ficción
1940	*Torre de los suplicios, La*	Raphael J. Sevilla	Ficción
1940	*Treinta años de cine*	Se desconoce el dato	Documental
1940	*Tres viudas de papá, Las*	Miguel Zacarías	Ficción
1940	*Últimos días de Pompeyo, Los*	Rafael E. Portas	Ficción
1940	*Viejo nido*	Vicente Oroná	Ficción
1940	*Zorro de Jalisco, El*	José Benavides, Jr.	Ficción

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: García Riera, 1993 y 1993a.

CUADRO XXI

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA MEXICANA DE LARGOMETRAJE POR EMPRESA PRODUCTORA O PRODUCTOR (1937-1940)

Año	*Título*	*Producción/empresa*
1940	*Mi madrecita*	Arzoz y Gené/Rafael Arzoz
1940	*Milagro de Cristo, El*	Arzoz y Gené/Rafael Arzoz
1938	*Pescadores de perlas (Sol de gloria)*	América Films o Producciones Alcázar/Virgilio Calderón
1937	*Derecho y el deber, El*	Aspa Films/Juan Orol
1937	*Eterna mártir*	Aspa Films/Juan Orol
1938	*Cementerio de las águilas, El*	Aztla Films
1938	*Un viejo amor*	Aztla Films
1938	*Reina del río, La*	Lorenzo Barcelata y Ernesto Cortázar
1937	*Mancha de sangre, La*	Francisco Beltrán y Miguel Ruiz
1938	*Látigo, El*	José Bohr y Eva Limiñana (Duquesa Olga)
1938	*Por mis pistolas*	José Bohr y Eva Limiñana (Duquesa Olga)
1937	*Abnegación*	Salvador Bueno y Francisco Beltrán
1938	*Señor alcalde, El (El alcalde Lagos o El alcalde de pueblo)*	Salvador Bueno
1939	*Apuros de Narciso, Los*	Archibaldo Burns y Enrique Herrera
1938	*Una luz en mi camino*	Joaquín Busquets
1938	*Canto a mi tierra (México canta)*	Virgilio Calderón
1937	*Alma jarocha (Estudiantina)*	Germán Camus y Compañía
1938	*Caminos de ayer (Mano de Dios, La)*	CIFESA/José Macip
1940	*Papá se desenreda*	Cinematográfica Miguel Zacarías
1937	*Cuna vacía, La*	Cinematográfica Excélsior/ Juan Pezet y Virgilio Calderón
1937	*Don Juan Tenorio*	Cinematográfica Excélsior/ Juan Pezet y Virgilio Calderón
1937	*Águila o sol*	CISA (Cinematográfica Internacional, S.A.)/ Pedro Maus y Felipe Mier

CUADRO XXI (*Continuación*)

Año	Título	Producción/empresa
1937	*¡Así en mi tierra!*	CISA (Cinematográfica Internacional, S.A.)/ Pedro Maus y Felipe Mier
1938	*Capitán aventurero (Don Gil de Alcalá)*	CISA (Cinematográfica Internacional, S.A.)/ Pedro Maus y Felipe Mier
1939	*Signo de la muerte, El*	CISA (Cinematográfica Internacional
1938	*Perjura*	Pedro Maus
1938	*Enredos de papá, Los (Soy chato pero las huelo)*	Cinematográfica Miguel Zacarías
1940	*Papá se enreda otra vez*	Cinematográfica Miguel Zacarías
1940	*Tres viudas de papá, Las*	Cinematográfica Miguel Zacarías
1938	*Golondrina, La*	Colonial Films/ Producciones Contreras Torres
1939	*Sendas del destino*	Compañía Cinematográfica Mexicana/ Compañía Nacional de Irrigación/Juan José Ortega
1937	*Canción del alma*	Compañía Mexicana de Películas/ Alfonso Rivas Bustamante
1937	*Bajo el cielo de México*	Compañía Mexicana de Películas/ Alfonso Sánchez Tello
1939	*Corazón de niño*	Compañía Mexicana de Películas/ Alfonso Sánchez Tello
1938	*Su adorable majadero (Su divino majadero)*	Cooperativa Continental
1939	*Borrasca humana (Lujuria)*	Cooperativa Dosa
1937	*Mujer mexicana*	Servando C. de la Garza
1940	*Por una mujer*	EDCSA
1939	*Hipnotizador, El*	Salvador Elizondo
1938	*Refugiados en Madrid*	FAMA (Films de Artistas Mexicanos Asociados)/ Francisco Cabrera
1939	*Noche de los mayas, La*	FAMA (Films de Artistas Mexicanos Asociados)/ Francisco Cabrera

CUADRO XXI (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresa*
1938	*India bonita, La*	Adolfo Fernández Bustamante
1940	*Zorro de Jalisco, El*	FICSA/Pegaso Films
1938	*Beso mortal, El*	Roberto Fierro
1937	*Obligación de asesinar, La*	Lux Film
1939	*Mujeres y Toros*	FILMEX (Filmadora Mexicana)/ Molina Font
1937	*Honradez es un estorbo, La*	Films Lux/Adán Zepeda Navarro
1939	*Miente y serás feliz*	Films Mundiales
1939	*Que viene mi marido!*	Films Mundiales/Agustín J. Fink
1937	*Zandunga, La*	Films Selectos/Pedro A. Calderón
1938	*Bandidos de Río Frío, Los*	Grandes Films Mundiales/ Pedro Cerisola y José Reynoso
1937	*Adelita, La*	Iracheta y Elvira
1938	*Mientras México duerme (Ruleteo)*	Iracheta y Elvira/TACA
1939	*Locura de don Juan, La*	Iracheta y Elvira
1939	*Muerto murió, El*	Iracheta y Elvira
1939	*Adiós mi chaparrita (Refugiados o Los repartidores)*	Ixtla Films
1938	*Nobleza ranchera*	La Mexicana, Elaboradora de Películas
1937	*Rapsodia mexicana*	Latino Films de México
1938	*Dos cadetes*	Jorge López Portillo
1938	*Infidelidad*	Boris Maicon
1940	*Monje loco, El*	Martínez y Méndez
1938	*Circo trágico, El (La tragedia del circo)*	Mexicana/José J. Reynoso y J.R. Bayres
1939	*Calumnia*	Mexinema
1937	*Allá en el Rancho Chico*	Roberto A. Morales
1937	*Ojos tapatíos*	Roberto A. Morales
1938	*Indio, El*	Nuestro México
1939	*Los de abajo (Con la división del norte)*	Nueva América o Producciones Amanecer/Luis Manrique
1937	*Huapango*	Oro Films/Juan Bustillo Oro
1940	*Viejo nido*	Vicente Oroná
1937	*Cuatro milpas, Las*	Pereda Films/Ramón Pereda
1938	*México lindo*	Pereda Films/Ramón Pereda

CUADRO XXI (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresa*
1939	*Gavilán, El*	Pereda Films/Ramón Pereda
1939	*Olvidados de Dios, Los*	Pereda Films/Ramón Pereda
1938	*María*	PISA (Producciones Internacionales, S.A.)/ Miguel León
1940	*Recordar es vivir*	Posa Films Internacional/ Santiago Reachi
1938	*Hambre*	Producciones ACME/ Fernando Palacios
1939	*Canción del huérfano, La*	Producciones Amador/ Carlos Amador
1938	*Crimen del expreso, El*	Producciones Amanecer
1937	*Adiós Nicanor*	Producciones Artísticas
1938	*Un domingo en la tarde*	Producciones Artísticas
1937	*Mujer de nadie, La*	Producciones Carola/ Adela Sequeyro
1938	*Diablillos de arrabal (Héroes del barrio)*	Producciones Carola/ Adela Sequeyro
1937	*Paloma, La*	Producciones Contreras Torres
1940	*Hasta que llovió en Sayula (Suerte te dé Dios)*	Producciones Contreras Torres, Hispano Continental Films o Colonial Films
1940	*Hombre o demonio (Don Juan Manuel)*	Producciones Contreras Torres, Hispano Continental Films o Colonial Films
1938	*Hotel de los chiflados, El*	Producciones Electra
1940	*Allá en el trópico*	Producciones Fernando de Fuentes
1938	*Casa del ogro, La*	Producciones Fernando de Fuentes/ Compañía Mexicana o Nacional de Películas
1939	*Papacito lindo (¡El viejo verde!)*	Producciones Fernando de Fuentes/ Compañía Mexicana o Nacional de Películas
1940	*Creo en Dios (Secreto de confesión/Labios sellados)*	Producciones Fernando de Fuentes/ Financiera de Películas, S.A.
1940	*Jefe máximo, El*	Producciones Fernando de Fuentes/ Financiera de Películas, S.A.

CUADRO XXI (*Continuación*)

Año	Título	Producción/empresa
1938	*Tía de las muchachas, La*	Producciones Grovas Oro Films/ Jesús Grovas
1937	*Amapola del camino*	Producciones Grovas y Cía/ Jesús Grovas
1938	*Tierra brava*	Producciones Grovas y Cía/ Jesús Grovas
1940	*Últimos días de Pompeyo, Los*	Producciones Grovas y Cía/ Jesús Grovas
1939	*En tiempos de don Porfirio (Melodías de antaño)*	Producciones Grovas y Compañía Oro Films/Jesús Grovas
1938	*Cada loco con su tema*	Producciones Grovas y Compañía Oro Films/Jesús Grovas y Juan Bustillo Oro
1939	*Caballo a caballo*	Producciones Grovas y Compañía Oro Films/Jesús Grovas y Juan Bustillo Oro
1940	*Ahí esta el detalle*	Producciones Grovas y Compañía Oro Films/Jesús Grovas y Juan Bustillo Oro
1940	*Al son de la marimba*	Producciones Grovas y Compañía Oro Films/Jesús Grovas y Juan Bustillo Oro
1938	*Justicia de Pancho Villa, La (El gaucho Múgica)*	Producciones Guz Águila Films
1938	*Alma norteña*	Producciones Guzmán/ Roberto Guzmán
1937	*Ave sin rumbo*	Producciones México/ José Luis Bueno
1937	*Noches de gloria*	Producciones México/ José Luis Bueno
1938	*Padre de más de cuatro*	Producciones México/ José Luis Bueno
1939	*Luces de barriada*	Producciones México/ José Luis Bueno
1939	*Madre a la fuerza*	Producciones México/ José Luis Bueno

CUADRO XXI (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresa*
1938	*China Hilaria, La*	Producciones México/ Alfonso Patiño Gómez
1938	*Juan soldado*	Producciones Nacionales, S.A. de Tijuana/Cornelio Díaz
1938	*Cobarde, El*	Producciones Pezet/Juan Pezet
1938	*Estrellita*	Producciones Pezet/Juan Pezet
1937	*Almas rebeldes*	Producciones Raúl de Anda
1938	*Tierra del mariachi, La*	Producciones Raúl de Anda
1939	*Con los dorados de Villa*	Producciones Raúl de Anda
1940	*Charro negro, El*	Producciones Raúl de Anda
1940	*Rancho alegre*	Producciones Raúl de Anda
1940	*Amor de los amores*	Producciones René Cardona
1939	*Viviré otra vez*	Producciones Rodríguez Hermanos
1940	*Secreto del sacerdote, El*	Producciones Rodríguez Hermanos
1940	*Pobre diablo*	Producciones Alfonso Sánchez Tello y Fernando Soler
1937	*Jalisco nunca pierde*	Producciones Alfonso Sánchez Tello y Fernando Soler
1938	*Juan sin miedo*	Producciones Alfonso Sánchez Tello y Fernando Soler
1938	*Juntos pero no revueltos*	Producciones Alfonso Sánchez Tello y Fernando Soler
1938	*Millones de Chaflán, Los*	Producciones Sánchez Tello y Compañía/Alfonso Sánchez Tello
1940	*Con su amable permiso*	Producciones Sánchez Tello/ Alfonso Sánchez Tello/ Producciones Azteca
1938	*Bestia negra, La (Mi negra o Su negra)*	Producciones Soria
1940	*Mala yerba*	Producciones Soria
1940	*Cuando la tierra tembló! (El día del juicio)*	Producciones Tilghmann
1938	*Valentina, La*	Producciones Varela/Atlántida Films/Gonzalo Varela
1937	*Bastardo, El*	Producciones Varela/Gonzalo Varela

CUADRO XXI (*Continuación*)

Año	*Título*	*Producción/empresa*
1937	*Llaga, La*	Producciones Varela/Gonzalo Varela
1937	*Madrina del diablo, La*	Producciones Varela/Gonzalo Varela
1938	*A lo macho (A lo mero macho)*	Producciones Varela/Gonzalo Varela
1938	*Aquí llegó el valentón! (Fanfarrón, El)*	Cinematográfica Plus Ultra o CILSA (Cinematográfica Indolatina, S.A.)/Gonzalo Varela
1939	*Traicionera, La (Herencia macabra)*	Productora de Películas
1938	*Padre Mercader*	Productora Siglo XX/ Alberto Monroy
1938	*Sangre en las montañas*	Productora Siglo XX/ Alberto Monroy
1939	*Canción del milagro, La*	Pro-Mex/Agustín J. Fink
1937	*A la orilla de un palmar*	Rex Films/Raphael J. Sevilla
1937	*Gran cruz, La*	Rex Films/Raphael J. Sevilla
1937	*Guadalupe la Chinaca*	Rex Films/Raphael J. Sevilla
1938	*Luna criolla*	Rex Films/Raphael J. Sevilla
1939	*Fantasma de medianoche, El (El misterio se viste de frac)*	Rex Films/Raphael J. Sevilla
1939	*Secreto de la monja, El*	Rex Films/Raphael J. Sevilla
1940	*Insurgente, El (El último virrey)*	Rex Films/Raphael J. Sevilla
1940	*Torre de los suplicios, La*	Rex Films/Raphael J. Sevilla
1937	*Mi candidato*	Alfonso Rivas Bustamante
1938	*Hombres del mar*	Alfonso Rivas Bustamante
1939	*Hombres del aire*	Alfonso Rivas Bustamante
1939	*Perfidia (La mujer que amó en vano)*	William Rowland
1939	*Odio*	William Rowland
1937	*No basta ser madre*	Vicente Saisó Piquer
1938	*Rosario de Amozoc, El*	Vicente Saisó Piquer
1939	*En un burro tres baturros*	Vicente Saisó Piquer
1940	*Treinta años de cine*	Se desconoce el dato
1937	*Amanece en el erial*	Secretaría de Educación Pública
1938	*Rosa de Xochimilco*	Alejandro Seyffert
1938	*Virgen de la sierra, La (La ley de la selva)*	Alejandro Seyffert
1939	*Carne de cabaret (Rosa la Terciopelo)*	TACA (Artistas y Técnicos Cinematográficos Mexicanos)

Año	Título	Producción/empresa
1939	*Aventurero del mar, El (Almas en el trópico)*	Carlos Véjar, Jr.
1937	*Alarma*	Jorge Vélez
1939	*Café concordia*	Pedro Zapiaín García

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: García Riera, 1993 y 1993a.

CUADRO XXII

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN FÍLMICA MEXICANA POR ESTUDIOS (1937-1940)

Estudio	1937	1938	1939	1940	Total
Nacional Productora/ Universidad Cinematográfica	4	25	6	0	35
México-Films	19	15	4	1	39
Clasa	14	14	17	8	53
Azteca	1	3	9	18	31
Totales	38*	57**	36	27***	158

*El largometraje *Amanece en el erial* no requirió de estudios.

**Una de las películas de ese año no requirió de estudios.

***Dos películas de ese año fueron documentales de montaje, *Recordar es vivir* y *Treinta años de cine*, por lo tanto no requirieron de estudios.

Fuente: Elaborada por la autora a partir de la información contenida en: García Riera, 1993 y 1993a.

CUADRO XXIII

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA ESTADOUNIDENSE ESTRENADA EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1937-1940)

Año	Películas producidas en Estados Unidos	Películas estadounidenses estrenadas en México	% de películas estrenadas
1937	538	266	49.44
1938	455	187	41.09

Año	*Películas producidas en Estados Unidos*	*Películas estadounidenses estrenadas en México*	*% de películas estrenadas*
1939	483	282	58.38
1940	477	338	70.85
Totales	1953	1073	54.94

Fuente: Elaborada por la autora a partir de los datos contenidos en: Dadek, 1962, y Amador y Ayala, 1980 y 1982.

CUADRO XXIV

DATOS ESTADÍSTICOS DE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA POR ESTRENOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1937-1940)

Año	*Número de salas*	*% de películas estadounidenses*	*% de películas otros países*	*% de películas mexicanas*
1937	39	68.50	33.00	8.50
1938	40	65.50	29.70	14.80
1939	41	69.90	22.50	8.60
1940	42	73.40	18.60	8.00

Fuente: Elaborada por la autora a partir de los datos contenidos en: Amador y Ayala, 1980 y 1982.



REFERENCIAS



Luis Ibargüen en *Más fuerte que el deber*
(Raphael J. Sevilla, 1930)
Fuente: CIEC.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor y Max Horkheimer (1997), *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas,* México, Hermes.

AGRAMONTE, Arturo y Luciano Castillo (1998), *Ramón Peón. El hombre de los glóbulos negros,* México, UNAM-Filmoteca de la UNAM.

AGRASÁNCHEZ, Rogelio Jr. (2000), *Miguel Zacarías. Creador de estrellas.* México, Archivo Fílmico Agrasánchez-Universidad de Guadalajara.

ALMOINA, Helena (1980), *Notas para la historia del cine en México (1896-1925).* Dos tomos, México, UNAM.

ALTHUSSER, Louis (1989), *Aparatos ideológicos del Estado*, México, Era.

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco (1980), *Cartelera Cinematográfica 1930-1939,* México, UNAM.

_______ (1982), *Cartelera Cinematográfica 1940-1949,* México, UNAM.

_______ (1999), *Cartelera Cinematográfica 1920-1929*, México, UNAM.

_______ (2009), *Cartelera Cinematográfica 1912-1919*, México, UNAM.

AMANN ESCOBAR, Ricardo (1989), *Industria cultural y relaciones internacionales: el caso hispano-mexicano 1940-1980,* México, Universidad de Guadalajara.

ANDUIZA, Virgilio (1983), "Reglamento de censura cinematográfica" compilado en *Legislación cinematográfica mexicana*, México, UNAM.

ANGUIANO, Arturo (1986), *El Estado y la política obrera del cardenismo,* México, Era.

ANVERRE, Ari, *et al.,* (1982). *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego,* México, FCE-UNESCO.

ARRIOLA WOOG, Carlos (1982), *Las organizaciones empresariales contemporáneas*, México, Universidad de Guadalajara.

AURRECOECHEA, Juan Manuel y Armando Bartra (1989), *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, México, CONACULTA-Grijalbo.

AYALA BLANCO, Jorge (1986), *La condición del cine mexicano*, México, Posada.

_______ (1968), *La aventura del cine mexicano*, México, Era.

AYER, Alfred (1965), *El positivismo lógico,* México, Fondo de Cultura Económica.

BACHLIN, Paul citado en Ari Anverre, *et al,.* (1982), *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego,* México, Fondo de Cultura Económica-UNESCO.

BASURTO, Jorge (1983), *Cárdenas y el poder sindical*, México, Era.

BEATO, Guillermo (1989), "A propósito del concepto de burguesía", en *Empresarios de México. Aspectos históricos, económicos e ideológicos*, México, Universidad de Guadalajara.

BENJAMIN, Walter (1983), *Iluminaciones*, Madrid, Taurus.

BERTETTO, Paolo (1977), *Cine, fábrica y vanguardia,* Barcelona, Gustavo Gili.

BOHR, José (1976), *¡Luz! ¡Cámara! ¡Acción!, Retrospectiva de una vida,* Santiago de Chile, Planeta.

_______ (1987), *Desde el balcón de mi vida. 85 años de espectáculo y vitalidad en las sabrosas memorias del chansonnier de América,* Buenos Aires, Sudamericana-Planeta.

BORDIEU, Pierre (1990), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-CONACULTA.

BURCH, Noel (1987), *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra.

BUSTILLO ORO, Juan (1984), *Vida Cinematográfica*, México, Secretaría de Gobernación-Cineteca Nacional.

CAMP, Roderic A. (1990), *Los empresarios y la política en México. Una visión contemporánea,* México, Fondo de Cultura Económica.

CARNAP, Rudolf (1988), *La construcción lógica del mundo*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM.

CASAR, María Amparo y Wilson Peres (1988), *El Estado empresario en México: ¿Agotamiento o renovación?,* México, Siglo XXI.

CASETTI, Francesco (2000), *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.

CHARTERS, William W. (1935), *Motion Pictures and Youth,* New York, Macmillan.

Cineteca Nacional (1979), *Cuadernos de la Cineteca Nacional,* número 9, México, Secretaría de Gobernación.

CIUK, Perla (2000), *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA-Cineteca Nacional.

_______ (2009), *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA-Instituto Mexicano de Cinematografía.

Colectivo Martha Hernández (1976), *El aparato cinematográfico Español,* Madrid, Akar Editor.

CONTRERAS, Ariel José (1985), *México 1940: industrialización y crisis política*, México, Siglo XXI.

CÓRDOVA, Arnaldo, en Andrés Molina Enríquez (1989), *Los grandes problemas nacionales*, México, Era.

CÓRDOVA, Arnaldo (1985), *La formación del poder político en México*, México, Era.

_______ (1987), *La política de masas del cardenismo*, México, Era.

_______ (1989), *La Revolución y el Estado en México*, México, Era.

DADEK, Walter (1962), *Economía cinematográfica*, Madrid, Ediciones Rialp.

DALE, Edgar (1933), *Children's Attendence of Motion Picture*, New York, Macmillan.

DÁVALOS, Federico y Esperanza Vázquez Bernal (1985), *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.

DE LOS REYES, Aurelio (1977), "El cine en México, 1896-1930", en Aurelio de los Reyes *et al.*, *80 años de cine en México*, México, UNAM.

______ (1980), *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, México, UNAM

______ (1981), *Cine y sociedad en México. 1896-1930,* volumen 1. *Vivir de sueños [1896-1920*], México, UNAM-Cineteca Nacional.

______ (1983), *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, México, SEP/80.

______ (1985), *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916,* México, UNAM.

______ (1986), *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, México, UNAM.

______ (1987), *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947),* México, Trillas.

______ (1991), *Manuel Gamio y el cine,* México, UNAM.

DE ORELLANA, Margarita (1991), *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana 1911-1917,* México, Joaquín Mortiz.

DE USABEL, Gaizka S. (1982), *The High Noon of American Films in Latin America* Wisconsin, University of Wisconsin Press.

Departamento de Comercio (1931), *Anuario Motion Pictures in Mexico, Central America and Antillas,* Estados Unidos, Departamento de Comercio.

DI NÚBILA, Domingo (1959), *Historia del cine argentino*, volumen 1, Buenos Aires, Cruz de Malta.

EISNER, Lotte H. (1965), *La pantalla demoniaca,* Barcelona, Cátedra.

ELIEZER GALVAO, María Rita (1981), *Burguesía e Cinema: o caso Vera Cruz,* Río de Janeiro, Embrafilme-Civilizacao Brasileña.

FURTAK, Robert K. (1974), *El Partido de la Revolución y la estabilidad política en México,* México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticcas y Sociales.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2006), "La industria cinematográfica en México y el extranjero", en *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero*, México, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía.

GARCÍA RIERA, Emilio (1993), *Historia documental del cine mexicano*, volumen 1, México, Universidad de Guadalajara.

_______ *et al*. (1986), *Filmografía mexicana de medio y largometraje (1906-1940)*, México, Cineteca Nacional.

_______ (1984). *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, México, Cineteca Nacional.

_______ (1986a), *Historia del cine mexicano*, México, SEP.

_______ (1987), *México visto por el cine extranjero,* volumen 1 [1894-1940], México, Era-Universidad de Guadalajara.

_______ (1993a), *Historia documental del cine mexicano*, volumen 2, México, Universidad de Guadalajara.

GARCIADIEGO DANTAN, Javier (1986), "El Estado moderno y la Revolución mexicana", en Javier Garciadiego *et al., Evolución del Estado mexicano. Reestructuración, 1910-1940*, México, Ediciones El Caballito.

GARRIDO, Luis Javier (1989), *El partido de la revolución institucionalizada. La formación del nuevo Estado en México (1928-1945)*, México, Siglo XXI.

GEDULD, Harry M. y Ronald Gottesman (1970), *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of ¡Que viva México!,* Indiana, Indiana University Press.

GILL, Mario (1962), *El sinarquismo,* México, Olin.

GILLY, Adolfo (1979), *Interpretaciones de la Revolución mexicana,* México, UNAM-Nueva Imagen.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1948), *Amor a México (A través de su cine),* Madrid, del autor, citado por Aurelio de los Reyes (1987), *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas.

GIRARD, Augustin (1982), "Las industrias culturales: ¿Obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural?", en *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*, México, Fondo de Cultura Económica-UNESCO.

GOMERY, Douglas (1991), *Hollywood: el sistema de estudios,* Madrid, Verdoux.

GÓMEZ DE CASTRO, Ramiro (1988), *La producción cinematográfica española. De la transición a la democracia (1976-1988*), Bilbao, Ediciones Mensajero.

GOMEZJARA, Francisco y Delia Selene de Dios (1973), *Sociología del cine,* México, SEP SETENTAS.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (1969), *La democracia en México,* México, Era.

GUBACK, Thomas G. (1969), *La industria internacional del cine,* Madrid, Fundamentos.

GUBERN, Román (1973), *Historia del cine,* Barcelona, Lumen.

GUTELMAN, Michel (1974), *Capitalismo y Reforma Agraria en México*, México, Era.

HABER, Stephen H. (1992), *Industria y subdesarrollo. La industrialización de México, 1890-1940,* México, Alianza Editorial Mexicana.

HEININK, Juan B. y Robert G. Dickson (1990), *Cita en Hollywood*. *Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Bilbao, Ediciones Mensajero.

HUACO, George A. (1965), *The Social of Film Art,* New York-London, Basic Books.

JACOBO, Edmundo *et al*. (1988), *Los empresarios de México,* México, Universidad de Guadalajara.

JARVIE, Ian C. (1974), *Sociología del cine,* Madrid, Guadarrama.

_______ (1979), *El cine como crítica social*, México, Prisma.

JEANNE, René y Charles Ford (1974), *Historia ilustrada del cine,* Madrid, Alianza Editorial.

KRACAUER, Siegfried (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán,* Barcelona, Paidós.

LEAL, Juan Felipe (1972), *La burguesía y el Estado mexicano*, México, Ediciones El Caballito.

LENIN, Vladimir I. (1976). *El imperialismo, fase superior del capitalismo*, URSS, Progreso.

LEÓN, Samuel e Ignacio Marván (1985), *En el cardenismo (1934-1940)*, volumen 10 de *La clase obrera en la historia de México*, México, Siglo XXI-UNAM.

LERNER, Victoria (1982), *Historia de la Revolución mexicana (1934-1940)*, volumen 17, *La educación socialista,* México, El Colegio de México.

LLANO, Serafina y Óscar Morales (1985), *La radiodifusión en México*, México, CTI.

LOMBARDO, Marcela (1989), *Cine, arte y sociedad*, México, UNAM.

LUNA LEDESMA, Matilde (1992), *Los empresarios y el cambio político, México, 1970-1987*, México, Era.

MARCUSE, Herbert (1969), *Un ensayo sobre la liberación*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz.

——— (1964), *Eros y civilización,* México, Joaquín Mortiz.

MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura, hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.

MASON HART, John (1990), *El México revolucionario*, México, Alianza Editorial Mexicana.

MAY, Mark, A. y Frank K. Shuttleworth (1933), *The Social Cunduct and Attitudes of Movie Fans,* New York, Macmillan.

MEDIN, Tzvi (1972), *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, México, Siglo XXI.

MEDIN, Tzvi (1988), *El minimato presidencial: historia política del Maximato (1928-1935)*, México, Era.

Mejía Prieto, Jorge (1972), *Historia de la radio y la televisión en México*, México, Octavio Colmenares Editor.

Meyer, Eugenia (coord.) (1976), *Cuadernos de la Cineteca Nacional.* número 2, México, Secretaría de Gobernación.

_______ (coord.) (1976a), *Cuadernos de la Cineteca Nacional,* número 3, México, Secretaría de Gobernación.

_______ (coord.), (1976b), *Cuadernos de la Cineteca Nacional,* número 4, México, Secretaría de Gobernación.

_______ (coord.), (1986), *Cuadernos de la Cineteca Nacional,* número 1, México, Secretaría de Gobernación.

Meyer, Jean (1979), *El sinarquismo, ¿un fascismo mexicano?,* México, Joaquín Mortiz.

Meyer, Lorenzo (1978), *Historia de la Revolución mexicana (1928-1934),* volumen 13, *El conflicto social y los gobiernos del maximato*, México, El Colegio de México.

Miquel Rendón, Ángel (1993), *Los exaltados, antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, México, Universidad de Guadalajara.

_______ (2000), *Mimí Derba*, México, Archivo Fílmico Agrasánchez – Filmoteca de la UNAM.

Montalvo, Enrique (1986), *El nacionalismo contra la nación*, México, Grijalbo.

Morin, Edgar (1971), *La industria cultural,* Buenos Aires, Paidós.

_______ (1972), *El cine o el hombre imaginario,* Barcelona, Seix-Barral.

Nafinsa (1981*), La economía mexicana en cifras,* México, Nafinsa.

Núñez Gorriti, Violeta (1998), *Cartelera cinematográfica peruana 1930-1939,* Lima, Universidad de Lima-Fondo de Desarrollo Editorial.

Orozco, Wistano Luis (1895), *Legislación y jurisprudencia sobre terrenos baldíos,* México, El Tiempo.

Ortiz Ramos, José Mario (1983), *Cinema, Estado e Lutas Culturais,* Sao Paulo, Paz e Terra.

PÉREZ TURRENT, Tomás (1985), *La fábrica de sueños. Estudios Churubusco (1945-1985),* México, Instituto Mexicano de Cinematografía-Estudios Churubusco Azteca.

PESCHARD, Jacqueline (1986), "El Maximato", en *Evolución del Estado Mexicano. Reestructuración (1910-1940),* México, Ediciones El Caballito.

PORTAS, Rafael E. y Ricardo Rangel (1957), *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas.

POZO, Santiago (1984), *La industria del cine en España,* Barcelona, Universidad de Barcelona.

PULIDO ISLAS, Alfonso (1939), *La industria cinematográfica en México*, México, Editorial México Nuevo.

RAMÍREZ, Gabriel (1986), *Lupe Vélez. La mexicana que escupía fuego*, México, Cineteca Nacional.

_______ (1989), *Crónica del cine mudo mexicano,* México, Cineteca Nacional.

_______ (1994), *Miguel Contreras Torres 1899-1981*, México, Universidad de Guadalajara.

REYES DE LA MAZA, Luis (1968), *Salón Rojo (Programas y crónicas del cine mudo en México) 1895-1920*, volumen 1, México, UNAM.

_______ (1973), *El cine sonoro en México*, México, UNAM.

RODRÍGUEZ MAS, Juan (s/f), *La vida del inventor y pionero del cine sonoro mexicano, Joselito Rodríguez (1907-1985*), México, Sin editorial.

ROSAS, Enrique, Federico Serrano y Fernando del Moral (1981), *El automóvil gris. Guiones clásicos del cine mexicano. Cincuentenario del cine sonoro mexicano 1931-1981*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, número 10, México, Secretaría de Gobernación.

RUY SÁNCHEZ, Alberto (1982), *Eisenstein en México*, Tesina de maestría, México, Universidad Iberoamericana.

SALTOR, Jorge E. (1972), *La crisis de la noción de verdad: a propósito de algunas investigaciones del empirismo lógico,* Buenos Aires, Universidad de Tucumán.

Sánchez García, José María (1946), "Los inicios de la industria cinematográfica", en *Anuario de El cine Gráfico 1945-1946*, México, Ediciones de El cine gráfico.

Sánchez Ruiz, Enrique (2006), "La industria cinematográfica del tlcan: del mercado libre a las políticas públicas", en *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y en el extranjero,* México, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía (imcine).

Secretaría de Gobernación (1992), *Diccionario histórico y biográfico de la Revolución mexicana,* tomo vii, México, Secretaría de Gobernación-inehrm.

Semo, Enrique (1978), *Historia mexicana. Economía y lucha de clases*, México, Era.

Sorlin, Pierre (1985), *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana,* México, Fondo de Cultura Económica.

Story, Dale, (1990), *Industria, Estado y política en México. Los empresarios y el poder*, México, conaculta-Grijalbo.

Talens, Jenaro, (1986), *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalau de Luis Buñuel,* Madrid, Cátedra.

Tamayo, Jaime (1987), *La clase obrera en la historia de México,* volumen 7*, En el interinato de Adolfo de la Huerta y el gobierno de Álvaro Obregón (1920-1924),* México, unam-Siglo XXI.

Thorp, Margaret (1939), *American at the Movies,* New Haven, Yale, University Press.

Thurstone, L. I. y R.C. Peterson (1933), *Motion Picture and the Social Attitudes of Children,* United States, Macmillan.

Torres San Martín, Patricia (1993), *Crónicas tapatías del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara.

Tudor, Andrew (1974), *Cine y comunicación social,* Barcelona, Gustavo Gili.

Ugalde, Víctor Manuel y Pedro Reygadas (1991), "La construcción del futuro cine mexicano… ¿Yankees Wellecome?", ponencia presentada

en el I Taller de Discusión y Análisis del Cine Mexicano, 21 al 23 de agosto, Jalisco, México.

UNESCO (2001), *Informe mundial sobre la cultura 2000-2001. Diversidad cultural, conflicto y muralismo,* París, Ediciones UNESCO.

_______ (2007), "Comunicación, sociedad y cultura", en *Perfil biográfico y pensamiento*, España, UNESCO-Infoamérica.

VEGA ALFARO, Eduardo de la (1992a), *Gabriel Soria (1903-1971)*, México, CIEC-Universidad de Guadalajara.

VEGA ALFARO, Eduardo de la y Patricia Torres San Martín (1997), *Adela Sequeyro.* México, Universidad de Guadalajara-Universidad Veracruzana.

_______ (1987), *Juan Orol*, México, CIEC-Universidad de Guadalajara.

_______ (1989), *Raúl de Anda*, México, Universidad de Guadalajara.

_______ (1992), *Arcady Boytler (1893-1965),* México, Universidad de Guadalajara-CONACULTA-Instituto Mexicano de Cinematografía.

_______ (1992b), *José Bohr*, México, CIEC-Universidad de Guadalajara.

_______ (1995), *Fernando Méndez (1908-1966)*, México, Universidad de Guadalajara.

_______, (2003). *Raphael J. Sevilla* (1902-1975), México, Universidad de Guadalajara-CONACULTA.

VIDAL PELAZ, José, José Carlos Rueda y Pierre Sorlin (2002), *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Madrid, Rialp.

VILLEGAS, Abelardo (1986), "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en *El nacionalismo y el arte mexicano,* México, UNAM.

VIÑAS, Moisés (2005), *Índice general del cine mexicano*, México, CONACULTA-Instituto Mexicano de Cinematografía.

WRIGHT, G.H. (1979), *Explicación y comprensión,* Madrid, Alianza.

Wrigth, Will (1975), *Sixguns and society. A Structuray Study of the Western,* Berkeley, University of California Press.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

Anónimo (1928), Revista *Cine Mundial,* octubre, New York.
______ (1988a), "Hay confianza de que a corto plazo el cine mexicano vuelva a ser una potencia económica", en *Excélsior,* 25 de abril, México.
______ (2000), "Murió Carlos Amador, productor de cine y televisión, fundador de Teleguía", en *Unomásuno,* 7 de octubre, México.
______ (1917), *El Nacional,* 23 de febrero, México.
______ (1918), Revista *Cine Mundial,* enero, New York.
______ (1919), *El Heraldo de México,* 5 de septiembre, México.
______ (1920), *Journal The Moving Picture World*, febrero 28, Los Angeles.
______ (1930), *El Universal*, 9 de diciembre, México.
______ (1930), *Excélsior*, 28 de noviembre, México.
______ (1930), Revista *Mundo Cinematográfico*, junio, México.
______ (1931), *El Universal*, 22 de octubre, México.
______ (1932), Revista *Cine Gráfico*, agosto, México.
______ (1933), Revista *Filmográfico*, noviembre, México.
______ (1934), Revista *Cine Gráfico*, 26 de septiembre, México.
______ (1934), Revista *Filmográfico*, julio, México.
______ (1936), *La Prensa*, 13 de octubre, México.
______ (1936), *Revista de Revistas*, 27 de diciembre, México.
______ (1938), *El Redondel*, 10 de julio. México.
______ (1938a), Revista *Cine*, número 3, de diciembre, México.
______ (1938b), Revista *Mundo Cinematográfico*, enero, México.
______ (1938c), *El Cine Gráfico*, Anuario, México.
______ (1939), Revista *Cinema Reporter*, 6 de enero, México.
______ (1940), Revista *Cinema Reporter*, 27 de diciembre, México.
______ (1945), "Don Salvador Elizondo defiende el programa de CLASA Films para el presente año", en Revista *Cine Mexicano*, número 17, 10 de febrero, México.
______ (1945a), "El charro es un tipo psíquico mexicano, no es un traje", en Revista *Cine mexicano*, número 18, 24 de marzo, México.

_______ (1976), Revista *Contenido*, número 157, de junio, México.

_______ (1981), "El ocaso de un genio, Por su avanzada edad, Juan Orol se despide del cine", en *El Universal*, 7 de noviembre, México.

_______ (1986), "René Cardona, pionero de nuestro cine, recibirá un Heraldo en reconocimiento de su valiosa aportación", en *El Heraldo,* 6 de febrero, México.

_______ (1988), "Gilberto Martínez Solares, Medalla al Mérito*",* en *Programa de la Cineteca Nacional*, Julio, México.

_______ (1990), "Carlos Amador invertirá más de mil millones en la cinta *La casada infiel*", en *Excélsior*, 19 de noviembre, México.

Battino, Rafael (1931), *Revista de Revistas,* 27 de diciembre, México.

Burton, Emory C. (1988), "Sociology and the feature Film" in *Teaching Sociology,* Number 3, july, Phoenix.

Cantú Robert, Roberto (1939), Revista *Cinema Reporter*, 3 de marzo, México.

_______ (1939), Revista, *Cinema Reporter,* 6 de enero, México.

Cressy, Paul G. (1934), "The Motion Picture and Informal Education", in *Journal of Educational Socioly*, number 8, New York.

De los Reyes, Aurelio (1992), "Las películas estadounidenses denigrantes y el gobierno mexicano, Años veinte", en Revista *Intermedios*, número 5, México, rtc.

_______ Aurelio (1992a), "Notas sobre la restauración de la película México Industrial", en Revista *Pantalla*, número 16, México, unam.

De Orellana, Margarita (1988), "Palabras sobre imágenes"*,* en Revista *Artes de México*, nueva época, número 2, invierno.

Del Mar, Aníbal (1935), Revista *Filmográfico*, enero, México.

_______ (1936), *Revista de Revistas*, 9 de agosto, México.

Del Mar, Hugo (1936), *Revista de Revistas*, 23 de febrero, México.

_______(1936), *Revista de Revistas*, 8 de marzo, México.

Escalante, Esteban V. (1933*), "*Sáenz de Sicilia, precursor del cine en México", en *Revista de Revistas*, número 1226 del 12 de noviembre, México.

______ (1934), *Revista de Revistas*, número 1244 del 18 de marzo, México.

ESTRADA, Genaro (1921), "Expediente 1921-30", en *Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores*, México.

GARMENDIA, Arturo (1970), *Esto,* 19 de noviembre, México.

GIL OLIVO, Ramón (1991), "El cine en la era de la mercancía", en Revista *Plural*, número 241 de octubre, México.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1978), "Burguesía cinematográfica y aparato", en *La mirada, Textos sobre cine,* abril, Barcelona.

HUACO, George A. (1962), "Toward a Sociology of Film Art", en *Berkeley Journal of Sociology*, volume 7, number 1, United States.

JIMÉNEZ PATIÑO, Juan (1988), "Gilberto Martínez Solares", en Revista *Pantalla*, número 9 de junio, México.

KRACAUER, Siegfried (1943), "The Conquest of Europe on the Screen and the Nazi Newsreel, 1939-1940", in *Social Research,* number 10, march of 1943, United States.

______ (1946), "Hollywoods Terror Films: Do They Reflect an American State of Mind", in *Comentarary*, number 2, United States.

LAZARSFELD, Paul (1947), "Audience Research in the Movie Field", in *Annals of American Academy of Political and Social Science*, number 254, New York.

LÓPEZ-VALLEJO y María Luisa García (1978), "Gustavo Sáenz de Sicilia", en Revista *Cine*, volúmen I, número 2 de marzo, México.

MACOTELA, Catherine (1975), Revista *Otrocine*, número 2 de abril-junio, México.

MARCUSE, Herbert (1972), "Arts as form of reality", in *New Left Revie,* number 74, United States.

MIQUEL RENDÓN, Ángel (1993a), "Vasconcelos y el cine", en Revista *El Acordeón*, número 9 de marzo, México.

MORIN, Edgar (1954), *Cahiers Internationaux du Sociologie,* número 17 de marzo, París.

NAVARRO, Gabriel (1939), Revista *Cine,* marzo.

NOVELL, Terry (1967), "An Aproach to The Sociology of Film", en Wollen, Peter *et al., Working Papers on The Cinema*, London, Brithish Film Institute.

NOVELL, Terry (1971), "Sociology and The Cinema", in *Screen*, number 12 march, United States.

PEZET, Jorge (1931), *El Universal*, 21 de octubre, México.

RIEGEL O.W. (1938), "Nationalism in Press, radio and Cinema", in *American Sociological Review*, number 3, United States.

ROJAS, José (1997), "Estética y sociología de la relación cine-video", en *Revista Comunicación*, volumen 9, número 2 de agosto, Costa Rica.

ROMERO, Víctor Manuel (1983), "Entrevista con Joselito Rodríguez", en Revista *Cámara*, número 13 de octubre, México.

ROSENTHAL, Salomon (1934), "Change of Socio-Economic Attitudes under radical motion picture propaganda", in *Archives of Psychology*, number 25, Boston.

ROWSON, Samuel (1936), "A estatistical Survey of The Cinema Industry in Great Britan in 1934", in *Journal of the Royal Statistical Society*, serial A, number 99, London.

SALAZAR MALLÉN, Rubén (1938), Revista *Cine*, México.

SÁNCHEZ RUIZ, Enrique (1984), "Orígenes de la radiodifusión en México, desarrollo capitalista y Estado", en Revista *Huella*, número 9, primavera, México.

SORLIN, Pierre (1991), "Historia del cine e historia de las sociedades", en Revista *Film-Historia*, número 2, segundo cuatrimestre, Barcelona.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia (1992) "Elena Sánchez Valenzuela", en Revista *Dicine*, número 48 de noviembre, México.

URUETA, Jesús ("Chano"), (1940), Revista *Cinema Reporter*, 27 de diciembre, México.

VEGA ALFARO, Eduardo de la (1981), *Unomásuno*, 14 de junio, México.

______ (1988), "Fichero de cineastas nacionales: Fernando de Fuentes", en Revista *Dicine*, número 23 de enero-febrero, México.

Zamora, Francisco (1919), "El cine y la moralidad", en *El Universal*, 1 de septiembre, México.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Beltrán, Miguel (1985), "Cinco vías de acceso a la realidad social", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, número 29, Madrid, Accesible en: http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_029_03.pdf, 21 de septiembre de 2009.

Conapo (2008), *Situación demográfica*, México, Secretaría de Gobernación, Accesible en: http://www.conapo.gob.mx/, 20 de septiembre de 2009.

Elena, Alberto (2009), *La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa*, Accesible en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine/24660397102026617400080/p0000001.htm#I_1_,3 de febrero de 2010.

García Canclini, Néstor (1993), "La cultura visual en la época del posnacionalismo, ¿Quién nos va a contar la identidad?", en *Revista Nueva Sociedad,* número 127 de septiembre-octubre, México, Accesible en: http://www.nuso.org/upload/articulos/2270_1.pdf /, 11 de septiembre de 2008.

Mejía Barquera, Fernando (1988). "El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)", en *Revista mexicana de comunicación*, noviembre-diciembre, México, Accesible en: http://www.mexicanadecomunicacion.com.mx/edicionesanteriores.htm, 3 de febrero de 2010.

Saratsola, Osvaldo (2001), "El cine en Montevideo desde 1929" en *Revista Cinestrenos,* Accesible en: http://www.uruguaytotal.com/estrenos/, 3 de febrero de 2010.

Ugalde, Víctor Manuel (2004), "A diez años del TLC", en *Revista etcétera*, enero, México, Accesible en: http//:www.etcetera.com.mx, 10 de septiembre de 2008.

REFERENCIAS ICONOGRÁFICAS

La mayoría de las fotos fueron proporcionadas por el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos Emilio García Riera de la Universidad de Guadalajara, seguidas del Archivo Fílmico Agrasánchez, por lo que queda prohibida su reproducción a través de cualquier medio.

ÍNDICE

Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940), se terminó de imprimir en la Ciudad de México durante el mes de junio del año 2010.
La edición, en papel de 75 gramos, estuvo al cuidado de la oficina litotipográfica de la casa editora.

